

تتقيباً على مصادقة محكمة النقض المصرية على الحكم الذي صدر بحق نصر حامد أبي زيد، القاضي بتفريقه عن زوجته بدعوى الارتداد عن الإسلام، بعثت هيئة تحرير مجلة الآداب اللبنانية بالبيان التالي إلى «لجنة التضامن مع نصر حامد أبي زيد وابتهاال يونس» في القاهرة.

حلّت هذه الفرقة مبدأ «الاستعراض»، وبموجبه حلّت قتل أولاد «المشركين، وزوجاتهم وكل من متّ إليهم بصلة. وعلى الرغم من أن العسف الجديد لم يتعرّض لسلامة عائلة أبي زيد الجسدية (بعد)، فمما لا شك فيه أنه قد انتهك وحدتها وتماسكها ونسيجها الأخلاقي والدّاخلي حين حكم بتفريق الدكتورة ابتهاال يونس وأولادها عن زوجها وأبيهم «المرتد»... ضارباً - في الوقت ذاته - عرض الحائط بمبدأ إسلامي مكين مؤداه أن كل نفس بما كسبت رهينة.

٥ - وهو ظلم بحق القضاء المصري الذي يراد له اليوم أن يكون حليفاً للديكتاتوريات (الحاكمة والمعارضة) وخصماً للثقافة والحرية، لا مدافعاً عنيداً عنهما.

إن مجلة الآداب تعي أن «العَبَثَ بالمقدّسات الدينية، حجة خائوية يلجأ إليها ضُعفاء الفكر والجدل من أجل كبح العقل وترسيخ الديكتاتورية. وهي ترى أن أكبر انتصار للإسلام هو في مقارعة الحجة بالحجة، والنطق بالنطق. وأما احترام الاعتقاد الديني فواجب، لا يوازيه - في نظرنا - إلا احترام الاختلاف مع هذا الاعتقاد أو مع تياراته السائدة أو المُسوَّدة بقوة الحكمة والبوليس و«الفقهاء».

إن الشك - حتى ببعض «المقدّسات» - هو صنو الحرية، التي بها وحدها يكون المجتمع دينامياً وحيّاً وقادراً على مواجهة الأحلاف الاستعمارية «الإسرائيلية». وأما قتل الخلاف بحجة إكساب المجتمع «مناعة» داخلية، فهو حجة لن تؤدي إلا إلى قتل المجتمع... وإلى فرض هيمنة خارجية أعظم على «المقدّسات» نفسها!

تحية متجددة إلى نصر حامد أبي زيد، وإلى ابتهاال يونس. وإلى جميع أفراد عائلتهما أينما كانوا... وعهداً بأن لا نسمع لأعداء الفكر والثقافة باستفراذنا. الآداب

يهم مجلة الآداب أن تعلن من جديد عن تضامنها التام مع الفكر العربي الكبير نصر حامد أبي زيد، وهو يواجه مصادقة ظالمة على حكم جائر أصلاً. والظلم في قضية أبي زيد يتجلّى على غير صعيد:

١ - فهو ظلم فكري يطول مفكراً، فهم رسالة الفكر كما يجب عليها أن تكون: إعمالاً لأدوات النقد والتحليل في أهم قضايا المجتمع والأمّة تأثيراً في تطورها ورغائيتها. والخلاف مع فكر مفكر ما، ولاسيما إذا كان من طينة خلافة ومجبولية بحب الشعب والعدالة، يجب ألا يكون إلا بالفكر وحده، مهما أخطأ أبو زيد أو غيره في اجتهاده.

٢ - وهو ظلم ديني، يطول إنساناً لم يقر لحظة واحدة بما رمّاه به خصومه: عتينا تهمة «الارتداد عن الإسلام». فالحكم والمصادقة معاً، من هذه الناحية، قرار متعسف على حقيقتة مزعومة ألصقت بنفس أبي زيد. قرار يتنكر لإقرار أبي زيد بإسلامه ونطقه بالشهادتين.

٣ - وهو ظلم وطني واجتماعي وسياسي وحضاري يطول أكبر بلد عربي من حيث عدد السكّان والتأثير، ويعطي صورة متخلّفة عن مصر -

بل عن بلاد عربية - تحكمها لا أنظمة الرقابة والبوليس فحسب، بل محاكم تفتيش /«ميليشيات» ترثدي ثوب القضاء أو يحكمها نظام معادٍ لقوى العنف الإسلامي، في الظلام، ومؤيد لها أو متغافل عنها في النهار وفي أروقة «الحاكم»!

٤ - وهو ظلم يطول عائلة بأكملها، لا فرداً واحداً بعينه. إذ يراد بالحكم والمصادقة كليهما أن يؤخذ أفراد عائلة أبي زيد كلّهم بدجريرة، (وأية جريرة!) نصر حامد وحده. ولعل ذلك العسف الجديد أن يذكرنا بما كانت فرقة «الأزارقة» ترتكبه بحق خصومها حين ترميهم بالشرك: فقد

إلى أبي زيد، وابتهاال يونس وأفراد عائلتهما

مؤنهر طليطلة... وموقفنا!

وكتب حافظ :

لندن في ٢٢ نيسان ١٩٩٦
شكراً على رسالتكم المؤرخة في ١٠ نيسان
(ابريل) ١٩٩٦، وكنتم قد أرسلتم طيها قائمة
بالمشاركين في مؤتمركم القادم وعنوانه «الكتابة
والترجمة في حوض البحر الأبيض المتوسط»
تأملات من الضفتين، المتوقع انعقاده بين الثالث
عشر والخامس عشر من حزيران ١٩٩٦.

صدمت حين وجدت على قائمة الكتاب
الدعويين من قبلكم أسماء ثلاثة مشاركين من
إسرائيل. إن هذه القائمة ما كانت لتأتي في
وقت أسوأ من الوقت الحالي، فالجيش الإسرائيلي
ضالع ضلوعاً عميقاً في سياسة إرهاب تمارسها
دولته ضد النساء والأطفال والمدنيين في لبنان.
وهذه الصدمة يتردد صداها الآن عند المشاركين
العرب، الذين قبلوا دعوتكم عن ثقة، من غير
أن يشبهوا بوجود خطة خفية hidden agenda
تتعلق بما يسمى بدالتطبيع، - السيئ السمعة -
للعلاقات بين المثقفين العرب ومثقفين من
إسرائيل التي ماتزال تحتل أراضي ثلاثة بلدان
عربية.

إن غالبية المثقفين العرب تقف بثبات ضد أي
نوع من الحوار مع أي مثقف من الدولة
الصهيونية التي تحتل أرضهم. وأما المشاركون
العرب في أي منتدى دولي مع مثقفين من
إسرائيل، فهم ليسوا إلا أقلية ضئيلة تحتقرها
غالبية الحركة الثقافية العربية وتنبذها.

بعد مشاورة واسعة مع عدد من زملائي العرب،
أعلمكم بأنه لن يكون في وسعي، ولا في وسع
معظم الكتاب والمثقفين العرب، أن نشارك في
مؤتمركم، إلا بعد إعطائنا ضمانات واضحة بأن
دعوة كل المشاركين من إسرائيل قد سحبت، وأن
أسماءهم قد أُلغيت من لائحة المشاركين.
أتطلع إلى سماع ردكم قريباً.

المخلص صبري حافظ

كان من المقرر أن تعقد مدرسة طليطلة للمترجمين
لقاء بين ١٢ و١٥ حزيران (يونيو) الماضي،
وموضوعه: «الكتابة والترجمة في حوض البحر
الأبيض المتوسط: تأملات من الضفتين». وكان من
بين الدعويين كتاب من إسبانيا وفرنسا وبريطانيا
واليونان، فضلاً عن كتاب عرب نذكر منهم: إبراهيم
عبد الجيد، ومحمد الأشعري، وإبراهيم الكوني،
ومحمد برادة، وعبد القادر الشاوي، وحسن داوود،
ومحمد علي فرحات، وجمال الغيطاني، وصبري
حافظ، وسهيل إدريس، ويمنى العيد، وجورج
طرابيشي، وفاروق مردم بك.. ولكن بعض الكتاب
العرب المذكورين فوجئوا بوجود مشاركين من
الكيان الصهيوني، فقام كل من سهيل إدريس وصبري
حافظ بالاتصال ببعض زملائهما العرب لحضهم على
الامتناع عن المشاركة في هذا اللقاء «التطبيعي»...
ولاسيما أن الدعوة وجهت في عز العدوان الإسرائيلي
البربري على شعب لبنان ومقاومته.

وقد لبث الأكثرية الساحقة من الدعويين العرب
نداء «المقاطعة» (ومنهم: برادة، الأشعري،
الغيطاني، العيد، مردم بك...). واضطرت مدرسة
طليطلة إلى إلغاء المؤتمر برمتها!

فيما يلي نص البرقيتين اللتين بعث بهما إدريس
وحافظ إلى رئاسة المؤتمر (الرسالة الأولى بالعربية،
والثانية بالإنكليزية قامت الآداب بتعريبها).
فقد كتب سهيل إدريس:

بيروت في ١٩٩٦/٤/٢٠

حضرة السيد مدير مدرسة طليطلة
للمترجمين

تحية طيبة وبعد، فقد تسلمت دعوتكم
للمشاركة في المائدة المستديرة التي ستعقدتها
مدرستكم بين ١٢ و١٥ حزيران القادم تحت
عنوان «الصحف والمجلات الثقافية: دورها في
تنشيط النقد الأدبي والترجمة».

وإني إذ أشكر لكم الدعوة، أبلغكم اعتذاري عن
عدم المشاركة في هذه الندوة، انسجاماً مع
قرارنا بمقاطعة كل مؤتمر أو ندوة يشارك فيها
مثقفون إسرائيليون. مع الشكر والاحترام

سهيل إدريس

صاحب مجلة الآداب

المتحدة كانت هي التي درّبت جنرالات الانقلاب الدموي عام ١٩٦٥، وعادت عام ١٩٩٤ مثلاً فبعثت بأسلحة متطورة إلى سوهارتو تُقدَّر بـ ١٠٠ مليون دولار. ولطالما تم إرسال هذه الأسلحة عبر... (نعم!) «إسرائيل»، منعاً لأي غضب شعبي أمريكي (على نحو ما أكد تشومسكي في Powers and Prospects، ص ١٧٥).

وأما محاضرة تشومسكي التالية فلا بد لي من أن أشير إلى أنها تأتي بعد حوالي ثلاثين عاماً على إلقاءه محاضرة أخرى هي «مسؤولية المثقفين»، كنت قد عربّتها منذ ثلاث سنوات ونشرتها في الآداب ضمن ملف كبير خاص بهذا المثقف المعارض الأبرز لسياسة الولايات المتحدة الداخلية والخارجية. وتشير عودة تشومسكي إلى هذا الموضوع إلى هاجس هذا المثقف بالتنظير لـ «مسؤولية» المثقف الغربي تحديداً، وهي مسؤولية يرى تشومسكي أنها أعمق بكثير من مسؤولية «سائر الناس» وذلك بسبب حرية التعبير التي يحظى بها في بلاده.

لكن مقالة اليوم تختلف عن مقالة أمس من عدة جوانب، أهمها اثنان: أ- تركّز مقالة اليوم على مسألة تيمور الشرقية، في حين تركّزت مقالة أمس على فيتنام، وصارت دستور الحركة الطلابية المناهضة (عام ١٩٦٦) لسياسة التدخل الأمريكي هناك.

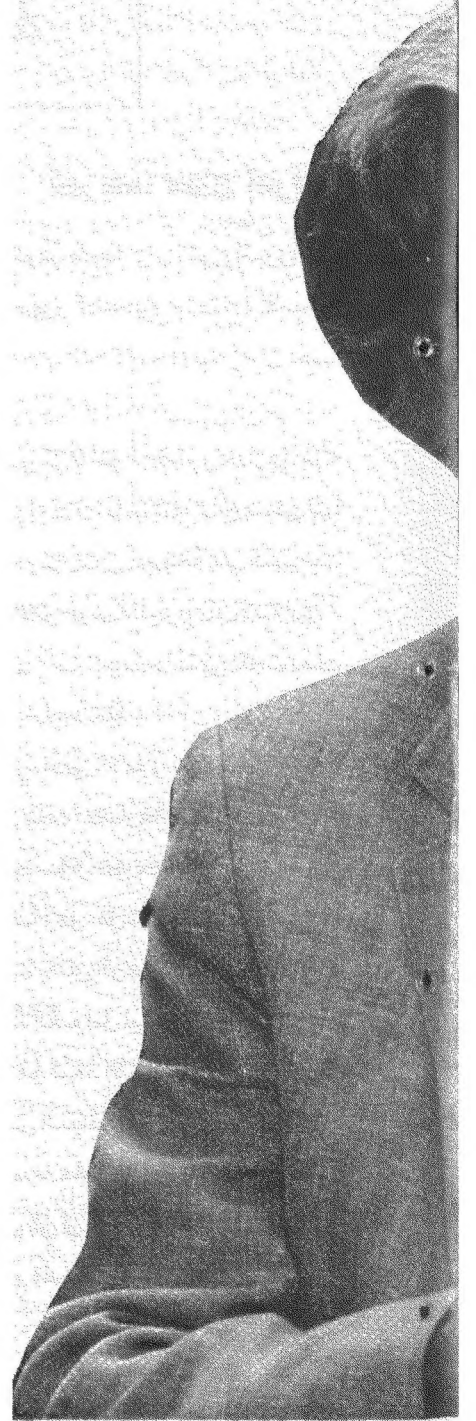
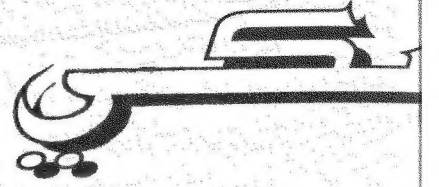
ب- يطرح تشومسكي في مقالة اليوم، بخلاف مقالة أمس، أسساً «نظرية» جديدة لدور المثقف المعاصر، تتخطى بعض «المثاليات» أو «العموميات» التي شابّت مقالاته

فيما يلي الحلقة الأولى من حلقتين، هما تعريب^(*) لمحاضرة ألقاها تشومسكي العام الماضي في أستراليا بدعوة من «رابطة إسعاف تيمور الشرقية». والجدير بالذكر أن اهتمام تشومسكي بقضية «تيمور الشرقية» يعود إلى ثلاثين سنة خلت، وذلك منذ انقلاب ١٩٦٥ الذي أتى بديكتاتور اسمه «سوهارتو» ما يزال كابوسه، بشخصه، جاثماً على صدر هذا البلد الكبير حتى اليوم!

كلمة لا بد منها حول مأساة تيمور الشرقية. فقد كانت هذه الجزيرة - الواقعة إلى شمالي أستراليا - مستعمرة برتغالية، ثم أعلنت البرتغال تخليها عنها مع حلول نيسان ١٩٧٤. فتشكّلت في تيمور الشرقية ثلاثة أحزاب رئيسية، كان أكبرها حزباً إصلاحي اسمه FRET-ILIN، أعلن استقلال الجزيرة في ٢٨ نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٧٥. لكن في ٦ ديسمبر (كانون الأول) من هذا العام، زار الرئيس الأمريكي فورد برفقة هنري كيسنجر تيمور الشرقية. وفي اليوم التالي اجتاحتها أندونيسيا وضمتها إلى شريط جزرها (المؤلف من أكثر من ٣٠٠٠ جزيرة) بعد أن قتلت أكثر من ٢٠٠ ألف مواطن. وحتى اليوم لم تعترف الأمم المتحدة بهذا الضم، بل طالبت الجمعية العمومية في قرار يحمل رقم ٢٨٤٥ بانسحاب أندونيسيا من الجزيرة. لكن أندونيسيا رفضت، وواصلت التنكّر للحقوق القومية لشعب تيمور الشرقية.

والمعلوم أن الممول الأساسي لنظام سوهارتو، سلاحاً وعتاداً، هو الولايات المتحدة... بل إن الولايات

(*) أنوجه بالشكر إلى كيرستن إدريس على ملاحظاتها القيّمة في هذا المجال (س).



الأولى. فهو يحدّد الآن الجمهور الذي ينبغي على المثقف أن يخاطبه، فينبذ فكرة «الكويكرز» الشهيرة: «قلّ الحقّ في وجه القوّة / السلطة»، ويستبدلها - تبعاً لتجربته الطويلة المرّة - بـ«قلّ الحقّ للجمهور الصحيح أو الملائم».

ولعلّ علينا، نحن الكتّاب العرب، أن نستفيد من «وصفة» تشومسكي: فانخراطنا في مؤسسات السلطة «الثقافية»، أو تقرّبنا من زعماء التسلّط، بحجّة «الترشيد» أو «التنبيه» أو «تجسير الهوة بين المثقف والأمير» (بحسب المصطلح الشهير لسعد الدين إبراهيم)، سياستان خاطئتان أو خادعتان للذات. ذلك أنّ «هنري كيسنجر» العربي أو مدراء «جنرال موتورز» العرب يعرفون «معظم الحقائق بما فيه الكفاية». وواجب المثقف العربيّ هو التوجّه إلى الجمهور الصّحيح: القادر على العمل من أجل التطوير أو الثورة، لا إلى «جمهور» مساهم في الارتداد أو القمع، وقد يستخدم حججنا «الثقافية» ضدنا ومن أجل قمع مشرعيّ لنا وللآخرين! وتقفز إلى بالي، للتوّ، قافلة المثقفين الذين التحقوا بركب رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري، وطموحهم - كل طموحهم - هو المال و«السلطان» المزيّف، لا ترشييد السلطة في سياستها تجاه الملمّين والعمّال!

كما أنّ نظريّة تشومسكي الجديدة تتخطّى اهتماماته التقنيّة السابقة نفسها. فمعلوم أنّ هذا المفكر هو أوّل من كوّر حقل «العلوم الدماغيّة»، أي كيفية عمل الدماغ من أجل إنتاج اللّغة والدّكاء. لكنّه في

مقالة اليوم يميز بين الأمور ذات «الفائدة النظرية»؛ ويعطي مثلاً على ذلك العلوم الدماغيّة (التي هو من أشهر أسماؤها في العالم!)... وبين الأمور ذات الأهميّة البشريّة الإنسانيّة. ويحثّ المثقّف المعاصر على التوجّه بفكره وجهده إلى النوع الثاني من الأمور، لأنّه بها وحدها يحقق مسؤوليّة الثقافيّة تحقيقاً صحيحاً وواقعياً.

ولا بدّ أخيراً من إعادة التذكير بأسلوب تشومسكي الساخر. وكنت قد أشرت في مقدّمة ملف تشومسكي عام ١٩٩٣ إلى أنّه حين يقول «نحن»، فإنّه غالباً ما يعني «الإدارة الأمريكيّة» أو «مثقفيها التابعين» أو «الغباء الإعلاميّ المتحيّز في الولايات المتحدة». ولذلك فقد ارتأيت آنذاك، واليوم أيضاً: «أن أضع بعض عباراته بين مزدوجين، أو أن أنهي بعضها الآخر بعلامات تعجب غير موجودة في الأصل، تدليلاً على أنّ المقصود هو السخرية لا واقع الحال».

لكنني أضيف هنا، أو أستدرك مُوضّحاً، أنّ «نحن» التشومسكيّة ليست سخرية دائماً أو سخرية فحسب. وإنّما هي أيضاً اعترافٌ بدين تشومسكي لحرية التعبير التي يتيحها له مجتمعه الأمريكي، ولو في منشورات جماعاته المهمّشة أو وسائل إعلامه المحاربة بشدّة من قبل نظام الشركات الأمريكيّة. كما أنّ «نحن» التشومسكيّة تؤكّد أنّ المثقف، مهما عارض وحارب أسس مجتمعه الفكرية والاقتصادية، جزءٌ من هذا المجتمع، وأنّ آليات مقاومته إيّاها نابعةٌ من هذا المجتمع أيضاً.

س.س.إ.

الكتاب والمسؤولية الثقافية (*)

تعريب: سماح إدريس

يُخبرها: بأفضل وسيلة يتوفّر عليها، وأن تكون أموراً ذات شأن، وأن يوجّهها إلى الجمهور الصحيح. وتصعب الأسئلة، وتبلغ أحياناً حد الاستحالة على الإجابة، حين نحاول أن نحدّد معنى هذه الاستدراكات.

فأمّا مسؤولية السعي إلى اكتشاف الحقيقة وإخبارها، فإنّه ليس ثمة الكثير ممّا يمكن قوله عنها، باستثناء التأكيد على أنّها مسؤولية صعبة غالباً، وقد تكون مبهضة على الصعيد الشخصي ولاسيّما لمن هم أكثر عرضة للجرح [أو الانتقاد] (١). وهذا ينطبق على المجتمعات الحرة جداً، وأمّا في المجتمعات الأخرى فقد تكون التكاليف خطيرة حقاً.

ولنتنقل إلى الجزء الثاني، لنُعَيّن الأمور «ذات الشأن». وفي هذا المجال هناك عدّة عوامل يجب اعتبارها. فثمة أسئلة مهمة لأنّها ذات فائدة نظريّة؛ ومنها سؤال تطرحه الكتب الأشدّ رواجاً في أيامنا هذه طرحاً منتظماً وهو: هل تملك العلوم الدماغيّة (brain sciences) ما تخبرنا به عن الوعي أو عن ظواهر أخرى من ظواهر العقل؟ لكنّ هذه العوامل ليست هي ما يشغل اهتمامنا هنا؛ بل ما يشغله هو البعد الأخلاقي المتّصل بالنتائج المحتملة، ولاسيّما فيما يخصّ الحياة البشريّة.

إنّ مسؤولية الكاتب بوصفه عاملاً أخلاقياً [أو أداة أخلاقية] moral agent هو أن يسعى إلى أن ينقل الحقيقة المتّصلة بأمور ذات أهميّة بشريّة إلى جمهور قادرٍ على التصرّف إزاءها. وهذا هو جزء ممّا يعنيه القول بأنّ المرء عامل أخلاقي، لا وحش! والحق أنّه

طلّب منّي أن أعلّق على سؤال أجده - بصراحة - محيراً بعض الشيء كلّما طرح، وهو غالباً ما يطرح. وعليّ أن أخبركم، سلفاً، بأنّ لديّ القليل لأقوله عنه ممّا يتجاوز البدّهيات. والمبرّر الوحيد الذي أستطيع أن أفكر به لإرهاقي إياكم بها هو أنّها كثيراً ما تُنفى؛ ولئن كان هذا النفي لا يأتي عن طريق الكلمات فإنّه يأتي عن طريق الممارسة الثابتة.

تطرح الأسئلة بتنوّعات كثيرة، فيحاول المرء أن يقول شيئاً عن بعضها، وأمّا بعضها الآخر فإنّه لا يملك إلا أن يحدّق فيها بارتباك. لعلّ هذه الأسئلة الأخيرة شديدة الصعوبة، من النوع الذي يعرض بشكل ثابت في البحث العلمي، الذي يضغط - حين يكون في قمة جديته - على تخوم الفهم المحدود دائماً. أو لعلّها أسئلة شديدة السهولة، يمكن الإجابة عنها في عبارة واحدة. هذه هي الأسئلة المربكة، والسؤال الذي طلّب منّي أن أناقشه هو واحد منها... بالنسبة لي على الأقلّ.

فعلى مستوى أوّل، تبدو الإجابة سهلة أكثر ممّا ينبغي: إنّ المسؤولية الثقافية للكاتب، أو لأيّ إنسان شريف، هي أن يقول الحقيقة. وبالمناسبة، فإنا هنا أوّل عبارة «المسؤولية الثقافية» تأويلاً ضيقاً، إذ ثمة أبعاد كثيرة سأضعها جانباً، ومنها: الأبعاد الجمالية على سبيل المثال.

ولكنّ إن كان هناك جواب سهل على هذا المستوى الأوّل من التعميم، فإنّ الاستدراكات والتعقيدات سرعان ما تبرز. ومنها أنّ الواجب الأخلاقي يحتم أن يكتشف المرء الحقيقة وأن

(*) «Writers and Intellectual Responsibility»، في كتاب تشومسكي الأخير: Powers and Prospects الصادر عام ١٩٩٦ عن دار South End Press في بوسطن. (١) إنّه: more vulnerable (هامش المترجم هـ.م.).

وعشرين عاماً، ولجرائمها الأخرى الجارية والقادمة. واستُخدمت هذه الجرائم استغلالاً متعمداً من أجل إعادة بناء الثقة [بالقدرة الأمريكية]، وسلاحاً لتنفيذ فظائع إضافية (ولسان حال عقيدة الإدارة الأمريكية: أن علينا أن نعدّب وأن نقتل «لنمنع ظهور بول بوت»^(١) جديد).

٤ - لم يتقدّم أحدٌ بأي اقتراحٍ لتخفيف جرائم الخمير الحمر، ناهيك عن وقفها كلياً.

٥ - استثارت هذه الجرائم احتجاجاً وسخطاً عارمين، ولافتين للنظر بحسب المعايير المقارنة، وبلغا درجةً قياسيةً من الخداع كان سيكون لها أعظم الأثر في ستالين نفسه (وهذا ليس بالمبالغة!). أمّا التلفيق فكانت عصيةً على التصحيح؛ ولم يؤدّ كشفُ الجرائم إلا إلى ترديد أكثر حماساً لأقوال المخادعين وإطراء لهم، أيّاً تكن سخافة هذا الخداع وعيبيته. بل إنَّ أشدَّ الاقتراحات اعتدالاً، القاضي بأنَّ يحاول المرء أن يلتزم الحقيقة - وهو اقتراحٌ فظيعٌ في حد ذاته - قد أثار ما يشبه الهستيريا وخداعاً متجدداً.

٦ - أضحت هذه الجرائم هي الرمز الفعلي للشر، ووضعت إلى جانب جرائم ستالين وهتلر، فبقيت ضمن اللائحة المقبولة لفظائع القرن العشرين [١].

ولننظر بعد ذلك إلى الفظائع في تيمور الشرقية، ولنقارنها بتلك التي ارتكبتها الخمير الحمر في جميع الجوانب المذكورة، نقطة بعد نقطة:

١ - كانت الفظائع في تيمور الشرقية جرائم بحق الإنسانية، ولكنها - علاوةً على ذلك - كانت جرائم نُفذت في سياق عدوانٍ صريح؛ كانت جرائم حرب، فهي لهذا تندرج بوضوح ضمن حكم القانون الدولي.

٢ - نُسبت مسؤولية هذه الجرائم نسبةً مباشرةً إلى واشنطن [الإدارة الأمريكية] وحلفائها.

٣ - كانت، إيديولوجياً، تُعاني من اختلالٍ وظيفي، يلمحظ مركز المسؤولية^(٣).

يصعب أن نفكر باقتراح أقل مدعاةً للنزاع من هذه البدهية... أو أن هذا ما يمكن تصوُّره. ولكن واقع الأمر ليس كذلك لسوء الحظ، والسبب في ذلك بسيط: وهو أن الممارسة العادية التي تتبناها المجموعات الثقافية التي ننتمي نحن إليها بشكل أو بآخر ترفض هذا المبدأ الأخلاقي الأولي، بل إنها ترفضه بحماسٍ وانفعال كبيرين. ولعلنا رُسبنا في هذا المجال إلى أغوار تاريخية أعمق، وذلك بحسب المقياس الطبيعي التالي: وهو مقارنة الممارسة العادية التي تتبناها هذه المجموعات، بالفرص المتاحة أمامها.

ستكون لي عودة إلى هذا الاحتمال البغيض، ولكن تمثيلاً على ما أقصده فحسب، تأملوا المسألة التي جاءت بي إلى أستراليا. والحق أن هذه الزيارة قد أُعدَّ لها سنوات كثيرة، لكن المناسبة المباشرة لقيامي بها هي دعوة وُجِّهَتْ إليَّ للحديث عن مسألة «تيمور الشرقية».

كنت في عام ١٩٧٨ قد أدليت بشهادتي في هذا الموضوع أمام الأمم المتحدة، ونُشرت في مجلة In-quiry اليمينية الحُرورية^(١). وفي ختام شهادتي، لاحظتُ ما كان صعباً إغفاله، رغم أنه يُغفلُ بجهد بالغ؛ ولهذا دُعوني أقدم ملاحظتي من جديد. فلقد شهد ذلك الزمنَ عملين شنيعين رئيسين، حدثا في قسم واحد من العالم، واكتسبا حدةً وطابعاً متمثلين

إلى حد كبير: عنيتُ ما جرى في كمبوديا وتيمور الشرقية. غير أن هذين العملين الشنيعين اختلفا من عدة جوانب أخرى، تسلط أكثر من ضوء خفيف على موضوعنا. فلنعدّد بعض هذه الجوانب، وكلُّ منها يمكن إثباته بسهولة ولا يثير أي جدلٍ في أوساط من يمتلكون ذرةً واحدة من العقلانية والشرف.

لنبداً بفظائع الخمير الحمر [في كمبوديا]:

١ - فقد كانت جرائم بحق الإنسانية، إن كان لهذا المفهوم أي معنى.

٢ - وكان يمكن نسبتهما إلى عدوٍ رسمي.

٣ - وكانت مفيدةً على الصعيد الإيديولوجي، إذ قدّمت تبريراً لجرائم الولايات المتحدة في الهند الصينية خمسة

(١) إزاء: libertarian، وهو المومن بحرية الإرادة وإطلاقية الحرية؛ وقد شاع استخدام «الحُرورية» في اللغة العربية مصطلحاً للحديث عن أفكار أحمد لطفي السيد. (هـ.م.)

(٢) زعيم الخمير الحمر في كمبوديا، ورئيس الوزراء والمعروف أن عصابته قتلت ما لا يقل عن مليوني كمبودي (هـ.م.).

(٣) أي أن الولايات المتحدة لم تستطع أن تستغل هذه الجرائم إيديولوجياً بسبب مسؤوليتها عنها (هـ.م.).

لدى المجرمين [الاندونيسيّين] من أسلحةٍ بسبب وحشية اعتدائهم. كان كل شيء يجري بصمت، وإن في العلن. وفي ذلك العام، أي عام ١٩٧٨، بلغت التغطية الإعلامية الأمريكية والكندية لما يحدث في تيمور الشرقية درجة الصفر، بعد أن كانت واسعة قبل الغزو الاندونيسي.

فيما بعد، تمّ التسليم بأن ما حدث كان إشكالياً، بل ربّما كان «إخزاء»^(١) لاندونيسيا (على نحو ما وصفته النيويورك تايمز). وبالمقابل، لم يكن ثمة «إخزاء» للولايات المتحدة (أو لـ النيويورك تايمز) أكل ما في الأمر أننا في أسوأ الأحوال فشلنا في أن نولي اهتماماً كافياً الأعمال غير المَرْضِيّة التي قام بها أناس [المقصود: نظام سوهارتو في أندونيسيا] يفتقرون إلى مقاييسنا الحضارية، وربّما لم نبذل جهداً كافياً في وقف الأعمال التي كنّا نوقر لها، وبتلهف، الدعم العسكري والديبلوماسي الحاسم؛ وهذا أمر يمكن فهمه، لأن عقولنا آنذاك كانت في مكان آخر [المقصود: كمبوديا]. وأمّا الفظائع التي أغفلناها عن غير عمد، فقد كانت أخطاءً مؤسفة ارتكبتها حاكم سِجله «مقلّب» في مراعاة حقوق الإنسان، على نحو ما أوضح مراسل النيويورك تايمز من آسيا. ومع ذلك، فإن حاكم أندونيسيا يبقى إنساناً «معتدلاً» (بحسب تقدير جريدة كريستشن ساينس مونيتور)، «غير مؤذٍ في أساسه»، عرضةً لنقدٍ غير عادلٍ من قبل «مُروّجي العصابات» في تيمور الشرقية الذين يتحدثون «عن وحشية الجيش [الاندونيسي] واستخدامه لوسائل التعذيب» (حسب قول الإكونوميست)!

وحين تمّ أخيراً الاعتراف الضئيل بالجرائم (المستمرة) في تيمور الشرقية - مع تبرئةٍ دائمةٍ لأنفسنا من كل مسؤولية عن دورنا المتعمد والحاسم في هذه الجرائم - لم يكن هناك من يدقّعةً ابتدأه لاستذكار شيءٍ من أحداث الماضي^(٢). وبالتأكيد فإن أكثر معالم هذا الماضي كشفاً هو إظهار الكتاب [الأمريكيين، والغربيين عامة] ابتهاجهم المطلق بـ «المذبحة الجماعية الصاعقة» التي نفّذها «المعتدلون الاندونيسيون» عام ١٩٦٥، حسب قول محرري جريدة الـ

٤ - كان إنهاء هذه الفظائع على الدوام أمراً شديداً السهولة، بملحظ مركز المسؤولية [هنا أيضاً]. فتيمور الشرقية ليست البوسنة، ولا راوند، ولا الشيشان. ولم تكن ثمة حاجة لإرسال قوات عسكرية، أو لقصف جاكرتا، أو لفرض عقوبات، بل ولا حتّى لإصدار تحذيرات. وإنّما كان يكفي أن تتوقف الولايات المتحدة عن ضخ المال والسلاح إلى أندونيسيا.

٥ - لقد كان رد الفعل على هذه الجرائم - وهنا سأحصر حديثي بأمريكا الشمالية، وإن تكن الملاحظات التالية قابلة للتعميم على نطاقٍ واسع - صمّتاً شاملاً تقريباً، بمعزلٍ عن

ترداد الإعلام أكاذيب الإدارة الأمريكية والجنرالات الاندونيسيّين وكأنّها حقائق... وبدرجة من الخداع كان ستالين سيُعجبُ بها هنا أيضاً.

٦ - ليست الجرائم المدعومة من الغرب رمزاً للشر، وليست وصمة عارٍ في سجلنا [!]
إنّ هذا النسق [من الممارسة «الثقافية» المتبعة] أمرٌ لافتٌ جداً، وإنّ عدم ملاحظته، أو تجنّب استخلاص نتائج معينة منه، يستدعيان موهبة كبيرة. بل إنّه من قبيل الثناء على أنظمتنا التربوية أنّها منحت [مواطنيها] المواهب المطلوبة بمثل هذا النجاح المدهش [!]

يجدر هنا تفصيل النقطتين الأخيرتين بعض الشيء. فالواقع أنّ مقالتي [المنشورة في Inquiry] قد كانت الأولى في الولايات المتحدة (أو في كندا، على حد علمي) من حيث تکرّسها لتيمور الشرقية؛ وكانت الثانية التي عالجت هذا الموضوع على الإطلاق، وذلك بعد مضي ثلاث سنوات على الفظائع الهائلة التي لعلها أسوأ الفظائع نسبةً إلى عدد السكّان منذ «الهلوكوست»، وكان تمويلها يأتي بشكل رئيسي من دافعي الضرائب الأمريكيين. وفي هذه الأثناء راحت واشنطن والمجموعة المثقفة تنعمان بمديح الذات، لأنّ «حقوق الإنسان هي روح سياستنا الخارجية»؛ وهذه هي كلمات الرجل [المقصود: جيمي كارتر] الذي كان في حينها يسرّع من تدفّق الأسلحة إلى أندونيسيا... فيما الفظائع تبلغ ذروتها، وينقذ ما

(١) إزاء: shaming، أي التخجيل، أو الدّفع إلى الخزي (هم.)
(٢) واضح هنا استمرار تشومسكي في السخرية (هم.)

نيويورك تايمز الذين التحقوا بزملائهم في التعبير عن غبطة غير مكتوبة بأخبار «حَمَام الدَّم الغالي» (حسب مجلة Time)؛ وهو حَمَام وصفه الناقد الليبرالي الأبرز في صحيفة الـ نيويورك تايمز باستحسان حين قال إنه «وَمُضَّة نور في [ظلام] آسيا». وامتدح المعلقون المحترمون واشنطن لابتعادها عن اتِّخاذ موقفٍ علنيٍّ، وذلك بامتناعها عن التباهي بإسهامها في «إنجازات المعتدلين» الاندونيسيين وامتناعها عن إظهار سعادتها بالنتيجة النهائية. لقد كان ذلك حكيماً، كما لاحظ محررو الـ نيويورك تايمز، لأن ترحيب واشنطن العلني بحكام

أندونيسيا الجدد «كان سيؤذيهم بالتأكيد»، وإن كان لا بأس على واشنطن أن تقدم لهم «عرايين سخية من الأرز والقطن والآلات» وأن تواصل تقديم مساعدتها التي حُجِبَتْ عن أندونيسيا قبل أن تصحَّح الأمور «المذبحة الجماعية الصاعقة»! إن هذه الحلقة، التي تخبرنا الكثير عن معاييرنا الفعلية، مدفونة في عمق ثقب الذاكرة. وقد سبق لي أن عرضتها في كتاب صدر لي منذ مدة وجيزة، وعنوانه العام ٥٠١^(١). إن على النصوص أن تُقرأ كي تُصدق، غير أنه ليس هناك ما يشغل بالنا، بل إن قدر هذا الأمر هو أن يبقى في طي الظلمة الملائمة^(٢). وكما يدرك كلُّ إنسانٍ غير أمِّيٍّ، فإنَّ هناك مثلاً

آخر حدث في المكان نفسه والسنوات عينها، ويمكن الاستشهاد به للتأكيد على النقطة ذاتها التي أبرزتها المقارنة بين كمبوديا وتيمور الشرقية: عنيتُ تحديداً: نصفي «عقد الإبادة الجماعية»، على نحو ما وصفت به السنوات الممتدة بين ١٩٦٩ و١٩٧٩ بلسان لجنة التحقيق الحكومية المستقلة الوحيدة (من فنلندا). وهذا موضوع آخر حُذِفَ من التاريخ (علماً أنه لم يمرَّ حقاً من تلك المداخل «السامية») ويكشف لنا معلومات أكثر عن الحضارة الغربية.. إن قررنا أن ننظر إلى هذه المعلومات!

إنَّ ما قمتُ به لهُوَ مجرد بداية متواضعة لكشف الأمور. فالحقيقة أسوأ بكثير، ويجدر بنا أن نعرف صفحة التاريخ التي تنتمي إليها. وعلاوة على ذلك فإنَّ الأمثلة ليست فريدة، ولا هي

نادرة. بل إنَّ الحكاية تتواصل، فيما نحن نلتقي بعضنا بعضاً: انتقِ أي جزءٍ من العالم كيفما اتَّفَق، تجد على الأرجح أمثلةً فيه [شبيهةً بالتي ذكرناها]. خذُ أمريكا اللاتينية مثلاً، وهي المجال التقليدي للنفوذ الأمريكي، والمكان الطبيعي – بالتالي – الذي ينبغي أن ننظر إليه إن رُمنا فهم القيم التي تسيطر على العالم المعاصر. إنَّ نصف المعونة العسكرية الأمريكية تذهب إلى كولومبيا، وقد زادت تحت رعاية كلينتون. وكولومبيا هي أيضاً أسوأ منتَهك لحقوق الإنسان في ذلك النصف من الكرة الأرضية. والفظائع المريعة التي تقتربها طليعة الدول المستفيدة من

المعونة العسكرية والتدريب العسكري الأمريكيين مؤثقة على نحوٍ منتظم وبتفصيلٍ مروّعٍ من طرف مراقبي حقوق الإنسان، والكنيسة، وغير ذلك. غير أنَّ الحقائق نادرة ما تنقلها وسائل الإعلام؛ وبمعزلٍ عن منظمات التضامن الصغيرة [مع الشعوب المضطهدة] ومنشورات الجماعات المهمشة فإنَّ كلَّ الفظائع تمرُّ دون أي تعليق. وما يتسرَّب إنما هو «حكايات جن» رسمية عن الحرب ضدَّ المخدرات؛ وهي حكايات تصرف النُّظرَ عنها جماعاتُ حقوق الإنسان وجميع المراقبين الجيدين الاطلاع باعتبارها حكايات منافية للعقل... في حين أنها لا تني تكررُ في «الصحافة الحرة» بقدسية دينية وكأنها حقائق!

لقد ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنَّ هذا نسقٌ عامٌّ، برهنتُ عليه آلاف الصفحات من التوثيق المُفصَّل، ومع ذلك فإنَّها تُتجاهلُ في العادة. ولئن التُفَّت إليها فإنَّه يُستهانُ بها بعبارات طقسية ساخرة: فتوصمُّ هذه الصفحات المؤثقة بأنها: «خطبة مُسَهَّبة عنيفة»، أو «كلام مُعادٍ»، أو «نظريَّة مؤامرة»^(٣)، أو «صفحات معادية للأمريكان» (والعبارة الأخيرة مصطلح مثير للانتباه، لأنَّه مستعارٌ من قاموس التوتاليتارية)، وغير ذلك من الأدوات التي يُوفَّرُها نمطُ التفكير السائد من أجل تجنُّب أخطار المنطق ومن أجل حماية المؤمن [بهذا النمط] من الحقيقة غير الملائمة.

ولأنَّه سيكون شيقاً إلى حدٍّ ما أن نقارن المدافعين المعاصرين عن النقاء العقيدي، بالمفكرين القُروِسطيين الذين تعاملوا مع الهرطقة بجدية وشعروا بالحاجة إلى مواجهتها بالجدل

إن أكثر من نصف المعونة العسكرية الأمريكية تذهب إلى كولومبيا، التي هي أسوأ منتَهك لحقوق الإنسان في تلك المنطقة من العالم!

(١) العنوان الكامل للكتاب هو: Noam Chomsky: The Year 501, The Conquest Continues.

(٢) proper obscurity: يمكن تعريبها أيضاً بـ «الغموض أو الكتمان الأنيق أو المرتب أو المحترم»، وهذه التعريبات جميعها أمثلة على «الإزداف الخُفْي» (oxymoron) (هـ.م.).

(٣) نظرية تقول بأن التاريخ ليس إلا نتيجة لمؤامرات مدبرة. (هـ.م.).

سنوات كما كنا نتوقع - وبواقعية - قبل ثلاثين سنة (وهذه حكاية شائعة، ولكنها مختلفة عن حكايتنا الحالية). وقد أدى ذلك إلى خلق أواصر من الولاء والصداقة بيني وبينهم، ولكنه أبرز أيضاً بعض الخلافات. فقد تبني أصدقائي وزملائي من جماعة «الكويكرز»^(١)، ممن يشوشون على [أعمال] السلطة غير الشرعية، الشعار التالي: «Speak truth to power» (قل الحق في وجه القوة / السلطة). ولكنني أخالفهم الرأي بشدة. فاخيارهم للجمهور اختيار خاطئ تماماً، والجهد [الذي يبذله أعضاء «الكويكرز»] يكاد لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال الانغماس في إرضاء الذات.

إنها ستكون مضيعة للوقت، وجهداً بلا فعالية، أن تقول الحق في وجه «هنري كيسنجر» أو في وجه المدراء التنفيذيين لشركة «الجنرال موتورز»، أو في وجه غيرهم من ممارسي القوة في المؤسسات القسرية؛ فالحقائق يعرف معظمها هؤلاء بما فيه الكفاية.

ولكن يستحسن الاستدراك من جديد. فبقدر ما يفك أشخاص كهؤلاء ارتباطهم بوضعهم المؤسسي ويغدون بشراً وأدوات أخلاقية (moral agents)، فإنهم سيلتحقون بسائر الناس. ولكنهم في أدوارهم المؤسسية، بوصفهم أناساً يمارسون القوة، ليسوا أجدر كثيراً بالمخاطبة من أسوأ الطغاة والمجرمين... الذين هم، أنفسهم، بشر آتياً تكن فظاعة أعمالهم! إن قول الحق في وجه القوة ليس مهنة مشرفة جداً. بل على المرء أن يبحث عن جمهور ذي تأثير. وعلاوة على ذلك (وهنا استدراك هام آخر)، يجب ألا ينسحب إلى الجمهور وكأنه مجرد جمهور [متفرج أو متلق]، وإنما بوصفه جماعة بشرية ذات هم مشترك يأمل المرء [المثقف] أن يسهم بها بشكل بناء. إذ ليس علينا أن نتحدث إلى هذا الجمهور، بل معه. تلك هي طبيعة ثانية لكل معلم جيد، وعليها أن تكون كذلك لكل كاتب ومثقف أيضاً. ولعل هذا أن يكون كافياً ليوحى بأن مسألة اختيار الجمهور ليست تافهة كلياً.

(البقية في العدد القادم)

الدقيق. ذلك المستوى من الشرف العلمي نادر اليوم، على نحو ما سيظهر البحث الأمين. وهذه الحقيقة - وهي حقيقة فعلاً - قد تكون جديرة بالتأمل.

إن البديهية، التي استهللنا بها كلامنا، تغدو بعد تطبيقها على الحالات القليلة المستعرضة منذ لحظات، كالتالي: إن مسؤولية المثقفين الغربيين قد كانت وماتزال هي قول الحقيقة، عن «إخزاء الغرب»، إلى جمهور غربي، قادر على إنهاء الجرائم، بفعالية وسهولة وسرعة. هذه هي البديهية: بسيطة، غير

غامضة، صائبة بدون أدنى شك. فلماذا شاؤوا [المثقفون الغربيون] أن يدينوا فظائع الخمير الحمر، فهذا أمر جيد وحسن، ماداموا قد سعوا إلى التزام الحقيقة. لكن هذا سيكون أمراً ذا أهمية محدودة إن لم يكن لديهم اقتراح عمل؛ وهو ما لم يكن لدى أي منهن. فمن واجب المرء أيضاً أن يخبر بحقيقة جنكيزخان، غير أن هذه المهمة ليست [في نظري] اليوم من الأعمال الأخلاقية العظيمة^(١).

لكن التصرف الفعلي كان ومايزال نقيضاً [لهذه البديهية]... وهذا ما يخبرنا من جديد شيئاً عن أنفسنا، إن نحن عقدنا العزم على معرفتها.

ولنتأمل عن كثب الجزء الثالث من القاعدة الأخلاقية^(٢)، عنيت: الجمهور. فالجمهور يُنتقى

[من قبل المثقف] انتقاءً صحيحاً حين تكون معرفة الحقيقة شأنًا يخصهم: بهدف تنويرهم، ولكن - أساساً - من أجل القيام بعمل ذي دلالة إنسانية يُفيد في رفع المعاناة والأسى عنهم. ها نحن الآن نعوذ، من جديد، إلى أمر بديهي، وإن كانت هناك خلافات في هذا المجال حتى في صفوف الناس الذين يتفقون على الأمور الأساسية اتفاقاً تاماً.

فلأضرب على ذلك مثالاً شخصياً. فأنا منخرط منذ فترة مديدة من عمري انخراطاً وثيقاً بالمجموعات السلامية [اللاعنفية] في العمل المواجه وفي المقاومة، وفي مشاريع تربوية وتنظيمية. وقد أمضيت مع أفراد هذه المجموعات أياماً في السجن، ومن عجيب الصدف أن هذه الأيام لم تمتد إلى عدة

(١) يشير تشومسكي هنا إلى معياره الخاص لمستلزمات العمل الثقافي المعاصر، وليس هو من قبيل السخرية كما قد يخال البعض (هم).

(٢) المقصود بالقاعدة الأخلاقية: «بديهية» تشومسكي التي تحدث عنها في المقطع الرابع من محاضراته (هم).

(٣) Quakers أعضاء فرقة مسيحية تشدد على «النور الداخلي»، وتكره الطقوس، وتعادي الحرب (هم).

السلام المباح .. في اقليم التفاح

عبد الوهاب اسماعيل

في الرِّغَامِ وفي الظلام...
سأعدُّ أنفاسي
ويسألني الخفيرُ
عن التفاتي...
وعن الفروضِ عن القروضِ
عن الملامحِ والسماتِ...
وعن الحضارةِ
والخفارةِ
واحتراقِ الكبسلة...
لأموتَ قبلَ الموتِ
ثم تموتُ تحتَ الرَّمْلِ
كلُّ المعضلة...
*
يا أيُّها المتهافونَ
على اللحومِ
ومن أطايبِ
العظامِ...
حملوا
فأفرغتُ الحفيظةَ
واستدرتُ لأغنياتي...
وعليَّ
من صبرِ الغواةِ
دمُ الجنايةِ والجُنَاةِ...
وعليَّ

أرأيتَ مهزلةً
تدسُّ لقاحها في الرَّمْلِ
كي تتدَّ البنينَ
مع البناتِ؟
أرأيتَ فعلَ النزاعاتِ
الناشطاتِ الكاشفاتِ...
قَشَّرْنَ خدَّ الأرضِ
فارتعشَ الشهودُ العابرونَ
إلى البلد...
وقطعتُ حبلَ السُرَّةِ
المشدودَ ما بين
المشيمةِ والجسد...
وتعطَّلتُ
لغةَ الحياةِ إلى الأبدِ!
يا أيُّها
المتهافونَ على الزبد...
تَبَّتْ يدا حُلُمي
يوزعُني فاحزنُ
ثم يربطني
بحبلٍ من مَسَد...
سأحرِّضُ الدنيا
لأغرقَ في الحطامِ...
ويَدُسُّني
ما بين منعطفٍ وآخر

لكَ ما تشاءُ من الكلام...
لكَ ما تشاءُ من الحطامِ
من الوثامِ
من السلام...
لكَ ما تشاءُ من الفراغِ
فخذُ بأطرافِ الفراغِ
إلى مدارِ الأسئلة...
وإذا استعدتَ بقيةً
من صوتكَ المسفوحِ
بين دمِ الذبيحةِ
واحتدامِ القنبلة...
فاحملْ إلى الأرضِ السلامَ
وقلْ لمنْ يأتونَ
من أطرافِ صمتِكَ
ما تقولُ المهزلة...
*
أرأيتَ مهزلةً تقصُّ جناحها
وتضمُّ مزحةً قاتليها
أرأيتها؟
واللهِ إنَّكَ بينَ أضراسِ الرحي
وتغطُّ في طيبِ المنام...
وعليكِ يا صاحِ السلام...
وعلى لهاثِ الأمعاتِ
المقبلة...

قعقعة الرياح

على السلاح

وكلُّ حولٍ مُشكّله...

.....

لي ما أشاء من الخواء

وللمقيمين الرقد...

وعليّ

ما أضفى الجليد من الجمّد...

صبرتُ أطرافي

لأصغي

أو يُصيخُ لصرختي أحدٌ

على هذا الجلد...

فرايتُهُ أحدًا

توحّد في محاربتِي

وما عندي أحدٌ...

✽

لك ما تشاء

من الدعاء

من البكاء

من الدماء

من التضرّع والتوزّع

بين خلق الآكلين

وحلقِ هذي المقصلة...

لك

ما تتيحُ وما تريحُ الحوقلة...

خَطَطُ

على الجسدِ اللّعينِ

خلاصة البحر الأجاج

وخذُ بطاقة سائح

ممهورة

بندى الحمام...

ليبارك الملكُ المبجلُ

خطوك الهادي

إلى سبل السلام...

اقرأ عناوين الرجال

القاتحين ديارهم

والمشعلين دثارهم

والناتحين

على حروف البسمة...

الله

يا رب البرية والفلأ...

(لاهم)

صلّ على الملا...

فيما جنّوا

لبلادهم من طبيبات...

يستاهلون عروشهم

وكروشهم

وصدى الثريد...

وصدى التغزل والقصيد...

وصدى التطلّع في عيون

الغانيات...

(لاهم)

صلّ على البلا...

فيما جنى

للأهل من حمى

وأورث من سقام...

يستاهل الحمّد الزعاف

يداف في مرّ الكلام...

(لاهم)

صلّ على بلادي...

فيما جنّت

جنّت بلايلها

وخوفها على الرّغم الاعادي...

(لاهم) صلّ فإنّها

تستاهل الشكر الكثير

من المسالم والمعادي...

(لاهم)

صلّ على دعاة الأمن

أعداء الحروب...

فهمو بقية إرثنا الدامي

وصنّاع السلام...

وهمو نهاية أرضنا

والأرض تاذن بالغروب...

أرايتُ

أرضاً تضحك الأقدارُ

من أقدارها

وتدرّ طيناً طيعاً...

لعباً مُصنّعة

على قدر المرام...

وتدرّ حزناً

فاقع الألوان

قدّر قدر ما يبغي السلام

من الانام...

وتدرّ

طيناً طيعاً

ودماً يدرّ

كما الغمام...

وتدرّ

يا هذي الضروع...

كلّ التبشير التي

احتطبت أضالعتها الجموع...

وتدرّ طيناً طيعاً

ودماً يلوب...

صبّوا على آثاره تعباً

فبي

من مَسّه من اللغوب...

جَاؤُوا فَأَمْطَرَتِ الدَّقَائِقُ
مَيِّتًا فِي إِثْرِ مَيِّتٍ...
وَأَنَا

العصِيُّ عَلَى الْهَوَى
كُنْتُ أَرْتَمِيْتُ...
وَبِیَوْم فَارَتْ

تَحْتَ جَنْبِيَّ الْحُرُوبُ...
وَجَّهْتُ صَارِيَّتِي لِشَاطِئِهَا
فَشَاطِئُهَا عَجِيبٌ...

*

وَمِنَ الْخَوْرَتِقِ لِلْسَدِيرِ
مِنَ السَّيْدِيرِ إِلَى
الْخَوْرَتِقِ...

عَفَرْتُ مَتْرَاسًا فَخَنْدَقَ
ثُمَّ مَتْرَاسًا فَخَنْدَقَ...
وَبَقَدَّرُ مَا يَبْغِي التَّقَاتِلُ
قَدْرًا مَا يَبْغِي اللَّزُومُ
أَوْ الْوَجُوبُ...

مَا بَيْنَنَا قَامَتْ حُرُوبٌ...
مَا بَيْنَنَا قَامَتْ دُرُوبٌ...
فَارَدْتُ تَسْمِيَةَ النِّيَاسِمِ
أَرْتَقِي صَخْرَ الْمُضِيقِ
إِلَى الْمُضِيقِ...

لَأَصْبُ مِنْ عَرْقِي
لَأَشْجَارِ السَّهْوِ
وَأَشْتَرِي مَوْتِي
وَأَغْرُقَ فِي حَرِيقِي...
(لَا هُمْ)

صَلُّ عَلَى الشُّرُوقِ...
يَمْتَدُّ مِنْ يَافَا إِلَى صَيْدَا
وَيَدْفَعُهُ الدُّعَاةُ

إِلَى الْأَمَانِ...
قَصْفًا عَرُوبِيَّ الْهَوَى

يَرْتَادُ أَكْتَافَ الْجِبَالِ
لَكِي تَرَجُّ الزَّلْزَلَةُ...
وَتَحْطُّ رَاجِمَةُ الدَّخَانِ الْمَذْهَلَةُ...

تَدْعُوكَ عَنْ بُعْدٍ
لِتَحْضُنَ عَارَهَا
وَتَرُدَّ عَنْكَ الْبَلْبَلَةُ...

أَتَرُدُّ قَبْلَةَ عَاشِقٍ؟
وَجَدَ الطَّرِيقَ لِبَابِ دَارِكَ
فَوْقَ عَصْفِ الْقَنْبَلَةِ...

(لَا هُمْ) .. صَلُّ عَلَى الْجَوَابِ
(لَا هُمْ) .. صَلُّ عَلَى السُّؤَالِ
فَقَدْ تَحَيَّرَ

وَهُوَ يَلْهَثُ
مِنَ مِثَالِ الْأَسْئَلَةِ...
.....

فَمِنَ الْمُتَاجِرِ لِلْمَرَابِيِّ..
وَمِنَ التَّطَلُّعِ لِلْسَرَابِ،
إِلَى التَّطَلُّعِ فِي التَّرَابِ..
هَطَلَ الْغَمَامُ

عَلَى الْغَمَامِ..
وَبِمَا جَنَى هَذَا الْخَرَابُ
مِنَ الْخَرَابِ....

نَزَلُوا إِلَيْنَا بِالسُّخَامِ...
وَبِمَا حَوَى
مَلَأُوا يَدَيْنَا

بِالرَّغَامِ...
(لَا هُمْ)

صَلُّ إِذْنُ عَلَيْنَا...
وَاسْفَحْ عَلَى الْأَرْضِ

الْمَحَبَّةَ وَالسَّلَامَ...
*

لَكَ مَا تَشَاءُ
مِنَ السَّكُوتِ أَوْ الْكَلَامِ...
لَكَ مَا تَشَاءُ
وَلَيْسَ ثَمَّةَ مُشْكَلَةٍ...
سَبْحَانَ

مِنَ يَحْيِي الْعِظَامَ...
سَبْحَانَ هَذَا الْمَوْتِ
يَحْمِلُ مِعْوَلَهُ...

فَهُوَ الطَّرِيقُ
إِلَى الْوَرَاءِ،
هُوَ الطَّرِيقُ إِلَى الْأَمَامِ...
وَلَهُ السَّلَامُ...

وَعَلَيْكَ
يَا قَمَرَ الْعِشْيَةِ
أَنْ تَغِيبَ

لَكِي أَنَامُ...
وَعَلَيْكَ يَا قَمَرَ الْعِشْيَةِ
أَنْ تَغِيبَ
فَامْسِ أَتَعْبَنِي السَّهْرُ...
وَأُرِيدُ

أَنْ أَحْتَاطَ فِي نَوْمِي
لَا حَفَرَ فِي جِدَارِي...
وَأُرِيدُ أَنْ أَغْفُو

لِيَتْبَعَنِي نَهَارِي...
وَأُرِيدُ
وَأَنْ أَنْسَى

فَقُلْ
أَيْنَ الْمَقَرُّ؟

الموصل

سعادة الشعراء

ليت الصندوق

وقياثير...
وعيونٌ تحجبها من دنيا الأحلام
ضبابه

الشعر أنيسي
في نافذتي ألقى «البياتي» بيانات
العشاق
و«صلاح الصبور» على قرشي
داس فخلف بصمات طيور
نجمات.. نجومات.. نجومات
و«السياب» بنبلته ثقب الشمس،
فأمطرت التيزاب
ورياح الغربية من «سعدي» نفخت
في العود الشرقي «مقام الرست»
كانوا يفترقون ويجتمعون على
تلقيني

فإذا اجتمعوا
تبطل ثيابي برذاذ القبلات
وإذا افترقوا
يتورم جلدي من ضرب

الشعر أنيسي
أدخل في ظلمات كهوف الصخر
وفي أعماقي فانوسي
وصدى نبضي
يسمع من جوف الجدران

بغداد

وعلى قبعتي يسبح عصفور
إذ يخلد رأسي للنوم
يجمع قتلى الحرب هداياهم فوق
وسادي

ثم يغيبون بأعماق الأرض

أحزن أني ما أكملت الرحلة
لكني من بين محطات الدنيا
اخترت الأحلى

أحزن أني مازلت فقيراً
لكن لم يجبرني أحد أن أتنازل عن
عرشي للصعلوك

أحزن أني ما فزت بكأس اللعبة
لكنني لم أتعثر فوق المضمار
بيد وثقة ألقيت بميراثي في
محرقة الموتى
وتركت سكارى الحانة يحشون
بنادقهم بذخائر من ثف وشتائم

آلاف الشعراء معي في قاطرة
الشعر النشوى
جاؤوا من كل عصور الشعر
بدون جوازات سفر
مخترقين التاريخ، وحقل اللغة
الملغوم

نايات...

بعت لأجل الشعر الدنيا
وتشبثت بوسط الطوفان
بأغصان نخره
علقت بمسمار رثتي في نافذة لا
يدخلها غير دخان
استمتعت بمعزوفات سعالتي
جرحي لا يتوقف عن نزف
وسحابات همومي تسقي أغراس
السعداء

لم أياس مادام فمي مفتوحاً
وبنظراتي أتقل عبر القارات
التفاح على الأغصان
وعلى كتفي تلقي أعمدة الضوء
التعبي حمل الفولاذ
لما اتعب بعد

العالم يلهث خلف قطار من ذهب
وأنا فوق جبال الأفق أعلق جسمي
كالثوب المبلول

أهرب
لكني أرجع ندماً لقيودي
أحس عنها عرقي
وأضيّقها

حتى يصبح قرص الشمس بحجم
الليمونه

من أجل الشعر تخلّيت عن الكنز
إلى القرصان
غادرت سفيني، ويدي موثقة

نازك الملائكة

من الحيرة الوجودية إلى احتقار الأنوثة

نازك الأعرجي

المصيري كائنٌ وعيها الفني والبنائي كشاعرة، أو أن يسند أحدهما الآخر في عملية رقد جدلية.

ورغم حماسي الذي لم يفتر طيلة سنوات عشر على صدور ذلك الكتيب، فإنني بقيت مرتبهة إلى هاجس يثني عن ذلك. ذلك أن الاستدلال المنطقي كان يؤكد لي أن في الأمر حلقة مفقودة، حتى حين كنت أتابع الدراسات الكثيرة التي كتبها شعراء ونقاد وشخصوا فيها ارتداد نازك عن ريادتها الشعرية. ولم أستطع الاكتفاء بربط ارتدادها الشعري بارتداد فكري اجتماعي حتمي بالضرورة، حتى أطلعت على كتاب **التجزئية في المجتمع العربي** في نهاية الثمانينات، وعندها فحسب استطعت أن أضع ذلك الكتيب في موقعه الصحيح من رحلة نازك الملائكة.

فالمعلوم أنها بدأت كاتبة اجتماعية عام ١٩٥٣ في مقال عن المرأة عنوانه «المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق»، وهو عبارة عن محاضرة ألقته في نادي الاتحاد النسائي في بغداد بعد عودتها من أول رحلة دراسية لها في أميركا عام ١٩٥٠ - ١٩٥١. غير أنني اكتشفت أن نازك الملائكة قد انقلبت تماماً عام ١٩٦٨ عما كتبه عام ١٩٥٣ حتى إنه يستحيل على أي قارئ أن يشتبه بعائدية المقاتلين إلى كاتبة واحدة من حيث الفكر والأسلوب واللغة والمنهج! وهكذا، لم يعد شاغلي أن أهجو فكر نازك المتخلف اجتماعياً، بل أن أقارن بين مرحلتين فكريتين، وأحاول أن استقرئ عوامل هذا الانقلاب الذي يبدو أنه كان يشمل مختلف جوانب حياتها ونتاجها الثقافي.

والواقع أن كتاب **التجزئية في المجتمع العربي** يتضمن ثلاثة موضوعات أساسية

لن نتحدث هنا عن نازك الملائكة الشاعرة، فقد تحدث عنها الكثيرون وخاضوا في تفاصيل مراحل ريادتها الشعرية ودورها في تاريخ الشعر العربي الحديث، وحدد الكثيرون مراحل صعود رؤاها التجديدية وانهايارها^(*). بل سوف نتحدث عن نازك الملائكة المفكرة الاجتماعية، وهي قد طرحت نفسها بهذه الصفة من خلال مجموعة من المقالات الاجتماعية والفكرية والسياسية جمعتها في كتابها **التجزئية في المجتمع العربي**.

حوالي منتصف السبعينات عثرت في إحدى مكتبات بيروت على كتيب صغير لنازك الملائكة، عنوانه **مأخذ اجتماعية على حياة المرأة العربية**. والكتاب عبارة عن محاضرة كانت الكاتبة قد ألقته في جامعة البصرة عام ١٩٦٨. وطبيعي أنني تحمسْتُ لقراءة الكتيب، وكنت على ثقة بأنني سأجد فيه فكراً اجتماعياً قد لا يكون رائداً ولكنه

سيكون متوازناً في أقل تقدير. لكن دهشتي كانت مؤلمة وأنا أقرأ تلك الأفكار الرجعية، مكتوبة بأسلوب إنشائي هتافي يعوزه المنطق والبصيرة العقلانية المفترض توفرهما في شخصية رائدة في مسيرة التجديد الشعري في تاريخ الشعر العربي الحديث. وتساءلت

طويلاً عن سر المنظومة الفكرية التي تجعل شاعرةً مجددةً ثائرة على الأشكال والأبنية الشعرية القديمة، تطرح، ضمن الأفق التجديدي نفسه، أفكاراً اجتماعية بالية وحلولاً ساذجة سطحية لقضية في غاية الرهافة والتعقيد كقضية المرأة وما

يتعلق بمكانتها وإشكاليات وجودها في المجتمعات المتخلفة. لقد كان من الصعب تخيل الأمر متعلقاً بازواجية مزاجية، أو التسليم بإمكان اجتماع الثورة والتخلف، والتجديد والمحافظة في كيان ثقافي فكري واحد، وبخاصة حين يكون صاحب هذا الكيان امرأة، يفترض - بالضرورة - أن يسبق وعيها



(*) تجدر الإشارة إلى أن الآداب أقرت ملفاً ضخماً عن نازك الملائكة في العدد ١٩٩٣/٤ (الآداب).

اقرحتها الكاتبة نفسها: «اجتماعية، وحول القومية العربية، وبين الادب والمجتمع»

الذي يجعل شاعرةً جَدَّةً نائرة على الأشكال والأبنية الشعرية القديمة، فكرةً رهيبة؟!

السعادة، لكنّ الشاعرة تعجز عن إكمال القصيدة بحيث تجعل البطلة «تعثر على

السعادة»، فتتركها إلى مرحلة تالية.

● الدراسة في أميركا خلال الأعوام ١٩٥١-١٩٥٥، واكتساب الوعي العلمي ومنهجية البحث، وكذلك التصميم على تغيير شخصيتها وكتابة مقالات في المجتمع وقضايا المرأة.

● قصيدة «البعث» وتصفها بأنها «قصيدة حب ضاحكة تتفجر بالعاطفة إلى حبيب عزيز، بعد أن كنت مغلفة القلب لا أبادل أحداً حبة».

٣- مرحلة الاضطراب والتطير ١٩٥٩-١٩٦٨، وهي المرحلة التي صاحبت ظروف ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨ في العراق. فقد بدأت الكاتبة منذ عام ١٩٦٠ البحث عن دور جديد، هو دور الباحثة الاجتماعية والسياسية، وراحت تكتب مقالاتها المذكورة آنفاً. وفي هذه المرحلة كتبت الشاعرة الصورة الثالثة من مطولة مأساة الحياة (١٩٦٥)، حيث «تقرر» أن تجد الشاعرة السعادة في الإيمان. وفي هذه المرحلة أيضاً ترحل الشاعرة مخاوفها وأسئلتها الوجودية المقلقة التي تسميها «آرائي المتشائمة» إلى فضاء الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة.

٤- مرحلة الانتكاس، أو «الدخول في المحاق» كما تصفها نازك الملائكة، وتبدأ منذ عام ١٩٦٨ حيث يختفي الشعر من حياتها وتواصل كتابة مقالاتها السياسية والاجتماعية.

٥- مرحلة الاستسلام، وتبدأ عام ١٩٧٢ حيث ينفجر لديها الشعر بشكل مفاجئ وبعد انقطاع طويل، وذلك تحت تأثير تلقيها صورة لمسجد قبة الصخرة في بطاقة تهنئة. وهذه الحادثة تعيد تأكيد الانقياد الانفعالي - القسري للتأثيرات الخارجية؛ فما إن ترى الشاعرة الصورة حتى تنفعل انفعالاً شديداً، فتتناول البطاقة وتكتب عليها بضعة أبيات وتتركها، وفي الصباح التالي تجد نفسها محتشدة لإتمام الأبيات، فإذا هي قصيدة طويلة هي الأولى بعد صمت ذليل.

وبعد ذلك أصدرت نازك ثلاث مجموعات شعرية خلال ست سنوات من التاريخ أعلاه. وهي تقول: «في هذه المرحلة الجديدة تطوّر شعري تطوراً سرني، فأصبح مليئاً بالصور، واتّجه اتجاهاً دينياً صوفياً لم أكن أعرفه في حياتي كلّها». وفي ما يلي سنحاول الدخول في تفاصيل هذه المراحل.

الخط البياني العاطفي / النفسي

لا تدلنا «الملائكة» في حديثها عن طفولتها على الكثير ممّا يمكن أن يساعدنا في تفهم سرّ تارجحها العنيف التالي بين الحالات النفسية المتباينة. فقد نشأت في أسرة متعلّمة مثقّفة: أبوها مدرّس لغة عربية وشاعر، وأمها شاعرة أيضاً، وأختها تقرأ لها وتنقدها، وأخوها كذلك. وقد اعترفت الأسرة بنبوغها منذ وقت مبكر؛ فقد سمعت أباها يصفها بأنها شاعرة قبل أن تفهم معنى هذه الكلمة، ووَضَعَ بين يديها مكتبته العامرة بمتون النحو وروائع الأدب. وكانت أمها صديقتين تتناشدان الشعر. وقد بلغت رعاية أسرتها لها أنها أعفّتها من المشاركة في المهام المنزلية لتتفرّغ لدراساتها وكتابة الشعر. وكانت مولعةً بالعزف والغناء: تنفق الساعات

كُتبت جميعاً بين ١٩٥٣ و١٩٦٩. ويمكن تقسيمها تاريخياً ضمن مرحلتين فكريتين للكاتبة تقتصر الأولى على عام ١٩٥٣ و١٩٥٤، وتشمل الثانية الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٩. ولولم تكن نازك قد كتبت مقاليتها المؤرّخين في ١٩٥٣ أو ١٩٥٤ لكنا استرحنا إلى اقتراض محدودة وعيها الاجتماعي والسياسي، وطغيان الشعرية التي حين تتجاوز حقلها إلى حقل الفكر السياسي والاجتماعي تتحوّل إلى هتافيات حماسية محلّقة في فضاء من انعدام الجاذبية. وسوف يلاحظ قارئ هذا الكتاب أن «الملائكة» التي غادرت المنهج العلمي وكفّت عن الاستبصار والحفر وراء الظواهر وفقدت موضوعيتها، صارت تتخيّل داخل وعاء هائل محتشد باللفاظ، تتشبّث بالقليل من البديهيات الفطرية، وتُصرّ على جعلها قوانين شاملة ثابتة، فلا تجد وسيلة لذلك سوى الكلمات أو المطلقات المثالية العاطفية.

إن الطبيعة الانفعالية للشاعرة أوقعتها تحت تأثير الظروف الموضوعية والأحداث المفاجئة أو الأشخاص أو المقولات أو الحالات العاطفية سلباً وإيجاباً. وفي مقدور المتأمل في سيرتها أن يلاحظ استجاباتها السريعة والقوية لهذه التأثيرات وسرعة تعبيرها عن تأثرها وانقيادها إلى الأجواء الجديدة، منغمرة بكليتها بما تحملها إليها من حزن وفرح وركود وانطلاق، كما لو أن تلك الأجواء أدوار مسرحية تنتعش وهي تنقمصها بكل ما في طاقاتها الانفعالية وتوقها إلى تجسيد وجوه شخصيتها المتعددة الكامنة في أعماقها.

نستعرض في ما يلي المؤثرات التي نعتقد أنها طبعت مراحل تقلّباتها النفسية:

١- مرحلة الحزن الهادئ ١٩٤٥-١٩٤٨. وفيها تقع الأسطة الاجتماعية والسياسية والذاتية تحت تأثير مقولة شوبنهاور التي تصف حب الحياة بأنه كذوبة. وفي هذه المرحلة تكتب نازك الصورة الأولى لمطولة مأساة الحياة عام ١٩٤٥ تحت وطأة الشعور «بالتشاؤم المطلق وبأن الحياة كلّها ألم وإيهام وتعقيد». وفي هذه المرحلة أيضاً يصدر ديوانها الأول: عاشقة الليل ١٩٤٧.

٢- مرحلة الإلحاد والتشكيك ١٩٤٨-١٩٥٥. وقد تخلّلت هذه الفترة مراحل تأجّج وركود، لكنّها اتّسمت إجمالاً بالنضج العقلي والعاطفي، وتكلّلت عام ١٩٥٧ بالاعتراف بالحب مصدراً للسعادة ولترجّع ما تصفه بأنه «آرائي الفجة في الزواج». وفي هذه المرحلة كتبت:

● «شظايا» عام ١٩٤٨، وهي مجموعة قصائد كتبت تحت تأثير مرحلة تصفها بأنها «مرحلة العاطفة المتأجّجة» وتأثير من مقولة نيتشه: «ما قيمة فضيلتي إن كانت لم تستطع أن تجعل مني إنساناً عاطفياً».

● «الرماد» وهي قصائد كتبتها عام ١٩٤٩ تحت تأثير معاكس إذ تقول: «وقفة جاءت في حياتي فترة حزن وركود...»

● الصورة الثانية من مطولة مأساة الحياة عام ١٩٥٠، سمّتها نازك: «أغنية للإنسان». وفيها تدرك البطلة وجود

٥ - أسباب أخرى متفرقة.

لكنها بعد شهور قليلة من صدور عاشقة الليل كما تقول الشاعرة (أي أننا مازلنا في عام ١٩٤٧) بدأ اتجاه جديد في حياتها الشعرية تصفه بأنه «يختلف عن اتجاهي في عاشقة الليل؛ فمن الحزن الهادي وظلام الليل انتقلت إلى مرحلة جديدة هي مرحلة العاطفة المتفجرة العنيفة»^(١). فأتخذت لنفسها شعاراً من قول الفيلسوف الألماني نيتشه «ما قيمة فضيلتي إن كانت لم تستطع أن تجعل مني إنساناً عاطفياً». وراحت تنظم قصائد كثيرة متأججة العواطف أطلقت عليها كلها عنوان «شظايا»؛ «فكأنني كنت أحترق وتلك هي البقايا»^(٢).

وكانت نازك تنوي تسمية مجموعتها «شظايا» ولكن، وكما تواصل القول: «فجأة جاءت في حياتي فترة حزن وركود، فنظمت قصائد مثل «عروق خامدة» و«رماد». وقد لاح لي أن الأفضل أن أعنون المجموعة شظايا ورماد لتشمل المرحلتين معاً. والحقيقة أن الرماد غالب على الشظايا في هذه المجموعة، وذلك لأنني حذفت أكثر قصائد «شظايا» فلم أدخلها فيها»^(٣).

ونحن نقدر أن تاريخ هذه المرحلة هو عام ١٩٤٨.

- بعد فترة الركود والحزن، أي في عام ١٩٤٨ نفسه، دخلت نازك الملائكة فترة الإلحاد والتشكك، وهي فترة سوف تستمر كما قدرت هي حتى عام ١٩٥٥. وفي تقديرنا أن تأثيرها استمر حتى عام ١٩٥٧ حيث اختتمتها بقصيدة «البعث».

تكتب نازك الملائكة في رسالة إلى الدكتور سالم الحمداني مؤرخة في ١/١/١٩٧٨ ما يلي: «لقد بقيت أرفض مسألة فناء الإنسان أشد الرفض وأجد لها في نفسي حُرّ السكاكين فأتعذب بفكرة الدود الذي سيتكّنا، والجمام التي سنصير إليها»^(٤). ومرجع صورة الفناء، كما تقول الشاعرة، هو عدم تدينها، أو إلحادها: فهي تقول في رسالتها: «لم أكن متديّنة في فترات حياتي كلها، بل إنني مررت بفترة إلحاد وتشكك فطبع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥»^(٥).

إن، فبفترة الحيرة والأسئلة الوجودية المعذبة التي أفصح عنها الشاعرة منذ ١٩٤٥ في قصيدة «مأساة الإنسان» استقرت بعد فترة الحزن المفاجئة لمرحلة «رماد» عام ١٩٤٨، على الإلحاد والتشكك. فما هي أبرز العلامات في حياة نازك خلال هذه المرحلة؟

- عام ١٩٥٠ انتعشت الشاعرة عاطفياً ومعنوياً، فلم تعد راضية عن مطوِّلة «مأساة الحياة» لأسباب فنية. فقررت إعادة نظمها بأسلوبها الجديد، وسرعان ما أصبحت قصيدة أخرى مختلفة. ولم يعد العنوان يناسبها فوحيها عنواناً جديداً «فيه مسحة من تفاؤل ووضوح» هو «أغنية للإنسان». لكن نازك شعرت بالضيق وهي تعيد نظم القصيدة، فقد كان عليها

كتبت أولى قصائدها بالعامية وهي في السابعة من عمرها. وفي العاشرة كتبت أول قصيدة لها بالفصحى، وكانت في قافيتها غلطة نحوية، فعنفها أبوها تعنيفاً شديداً، وبدأ بتعليمها قواعد النحو بنفسه.

ابتداءً من عام ١٩٤١ أقبلت نازك على نظم الشعر إقبالاً شديداً. وإلى جانب دراستها اللغة العربية في دار المعلمين العالية اندفعت بين ١٩٤٢ و١٩٤٩ اندفاعاً شديداً للاستزادة من دراسة العلوم والفنون، فدرست التمثيل والموسيقى والتحقت بفرع اللغة الإنجليزية لدراسة اللغة اللاتينية، ثم درست اللغة الفرنسية، والتحقت بالمعهد البريطاني لدراسة الشعر الإنجليزي والدراما الحديثة.

في هذه المرحلة أكثر الشاعرة من قراءة الشعر الإنجليزي، وبخاصة المطولات، وأحبت أن يكون لدى العرب مثلاً، فقررت كتابة مطولة تبحث بطلتها عن السعادة فلا تجدها. وكان التشاؤم والخوف من الموت مفتاح مطولة مأساة الحياة التي بدأت بكتابتها عام ١٩٤٥. وكان من الطبيعي بالنسبة لفتاة في الثانية والعشرين من عمرها أن تجد السعادة في الحب، لكنها حين فتشت عن السعادة بين أوساط الناس المختلفة وانتقلت إلى العشاق لم تجدها لديهم «لأن الشهوة الجنسية تدس الروح وتحد آفاق الفكر»^(٦). وهكذا تعود بطلاً المطولة وقد انتهت رحلتها بالخيبة.

تقول نازك إنها اتخذت لهذه القصيدة شعاراً يكشف عن فلسفتها، ويتمثل بقوله شوبنهاور: «لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت. لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء. حثام نُصر على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نندرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة وأن أعظم نعيم للناس جميعاً هو الموت؟» ولكن إذا كان شوبنهاور يعتقد بأن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الإنسان، فإن الموت لدى نازك كان يلوح لها «مأساة الحياة الكبرى»: «لم تكن عندي كارثة أقسى من الموت، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي حياتي إلى سن متأخرة»^(٧).

ويظهر ديوانها الأول عاشقة الليل عام ١٩٤٧، وفيه تشرح أسباب الحزن والكآبة والعذاب التي تغلف قصائده فتقول إنها متعددة^(٨):

- ١ - «ضيقي بفكرة الموت الذي ينتهي إليه البشر كلهم، وكنت لا أطيق ذلك مطلقاً وأرفضه رفضاً كلياً.
- ٢ - ضيقي بالاستعمار البريطاني للعراق، وكرهي للحكومة العراقية التي يملكها نوري السعيد وعبد الإله.
- ٣ - وضع المرأة في المجتمع العربي، وفقدانها للثقافة والحرية، ونظرة الناس إليها.
- ٤ - احتقاري للجنس والزواج، واعتقادي بأن الحب يدس

(١) مقدمة مطولة مأساة الحياة وأغنية الإنسان دار العودة، ١٩٧٠.

(٢) المرجع السابق.

(٣) هذه الأسباب وردت نصاً في «الشعر في حياتي» لنازك الملائكة، المجلة العربية للثقافة، تونس عدد ٤ آذار ١٩٨٣.

(٤) (٥) (٦) المصدر السابق.

(٧) (٨) هذه الرسالة موجودة ضمن مقالة يعني العيد: «سيرة شاعرة، سيرة شعر، مجلة الآداب العدد ٣ - ٤ / آذار نيسان ١٩٩٣.

قراراً حاسماً: «أن أخرج على هذا الطبع السلبي. وشهدت مذكراتي صراعاً عظيماً مع نفسي من أجل تحقيق هذا الهدف. فكنت إذا تقدمت خطوة تراجع عشر خطوات بحيث اقتضاني التغيير الكامل سنوات كثيرة طويلة.. وأنا اليوم أدرك أن تغيير العادات النفسية من أصعب الأمور، ولذلك اعتبرت كفاحي المتواصل لتعديل أعماقي النفسية ومسلكي الاجتماعي كفاحاً بطولياً»^(١٤).

يجدر بنا أن نلاحظ أن قرار نازك بالخروج على طبعها السلبي، وابتهاجها بالتجارب التي اكتسبتها، وتغيير مفاهيمها ومثلها ومقاييسها، وتبدل شخصيتها، قد تمت بين ١٩٥٤ و١٩٥٥، وعلى خلفية مرحلة ١٩٥٠ - ١٩٥٤ التي تميزت باكتساب الوعي العلمي والثقافة الرصينة. ولم تكتب فيها نازك الكثير من الشعر، بل اكتفت بالنثر والنقد الأدبي والبحوث الاجتماعية. وهذه هي المرحلة التي حددتها بأنها فترة الإلحاد والتشكك.

وإذا كانت الشاعرة قد احتاجت إلى سنوات كثيرة طويلة لإنجاز تغييرها، وإذا كان التغيير الذي تعنيه كما يمكن أن يفهم من توصيفه هو تغيير خارج الذات الخجولة المنطوية الحزينة التي ظلت تترجّع منذ عام ١٩٤٥ بين قطبي الحزن والفرح، والركود والاندفاع... فإنه يمكننا أن نرجح أن عام ١٩٥٧ كان تنويعاً لعملية التغيير وتعديل الأعماق النفسية والمسلك الاجتماعي، حين تعثر نازك على السعادة في الحب وذلك في قصيدتها «البعث».

فلنتحدث قليلاً عن هذه القصيدة..

تقول الشاعرة: «والحقيقة أنني قد عثرت على السعادة في مجموعتي شجرة القمر بعد أن أكدت في المجموعات الثلاث السابقة وفي مأساة الحياة أنها غير موجودة ولا أثر لها... والقصيدة التي أعلنت فيها العثور على السعادة هي قصيدة «البعث»، وهي قصيدة حب ضاحكة تفجرت فيها بالعاطفة إلى حبيب عزيز بعد أن كنت مغلقة القلب لا أبادل أحداً حبه»^(١٥).

وقد كتبت نازك هذه القصيدة عام ١٩٥٧، واللائق في موضوع تاريخها أنه قد ثبت في ديوان شجرة القمر على أنه عام ١٩٦٢. وتوضح نازك هذا الأمر فتقول: «إن تاريخها في شجرة القمر غلط لأنه مكتوب فيها أنها نُظمت عام ١٩٦٢ بعد زواجي بعام واحد. والحقيقة أنها منظومة قبل الزواج في سنة ١٩٥٧، وقد دلت على أن مشاعري تغيرت تغيراً جذرياً. وذلك هو الذي جعلني أوافق على الزواج بعد إضراب طويل عنه سببه آرائي الفجة في الحب والزواج»^(١٦).

غير أن نازك تثبت في «لمحات من سيرة حياتي وثقافتي» أنها تعرّفت إلى زوج المستقبل عام ١٩٦٠ حين عادت من بيروت إلى بغداد فوجدت في قسم اللغة العربية في كلية التربية حيث كانت تدرس زميلاً جديداً تعرّفت عليه وتزوجا منتصف عام ١٩٦١. إذن، فقصيد «البعث» لا علاقة لها بزواج المستقبل، ويبدو واضحاً أن وضع تاريخ مغلوط لها في شجرة القمر قد خطّط له ليوحى بأنها كتبت بعد زواجها، أي بتأثير من وجود

الالتزام بموضوعها القديم، أي استحالة العثور على السعادة، رغم أنها راحت في تلك المرحلة تدرك أن السعادة ممكنة: «فكيف أوفق بين الموضوع القديم وآرائني الجديدة؟» هكذا سألت الشاعرة نفسها. لكن الإجابة استعصت عليها فتوقفت عن النظم وتركت القصيدتين، القديمة والجديدة معاً.

- وفي عام ١٩٥٠ أيضاً التحقت نازك بالمعهد البريطاني لدراسة الشعر الإنجليزي والدراما الحديثة، وهي تذكر بكثير من الاعتزاز أنها كانت الطالبة الوحيدة التي نجحت بتفوق ورسب جميع زملائها في الدورة^(١٧) ما عدا طالباً خارجياً واحداً.

- وفي العام نفسه أوفدت إلى «جامعة برنستون» في نيو جرزي (الولايات المتحدة) لدراسة النقد الأدبي. وكانت الجامعة رجالية وهي الطالبة الوحيدة فيها، وكان وجودها يؤثر دهشة المسؤولين في الجامعة كلما التقى بها أحدهم في أروقة المكتبة أو الكليات. ثم عادت إلى بغداد عام ١٩٥١، وبدأت بكتابة النثر، ولا سيما في النقد الأدبي. وفي عام ١٩٥٢ ألقت محاضرة في نادي الاتحاد النسائي في بغداد بعنوان «المرأة بين الطرفين: السلبية والأخلاق» انتقدت فيها أوضاع المرأة الحاضرة وعقم المجتمع العربي، ودعت إلى تحرير المرأة من الجمود والسلبية؛ وقد وصفت نازك تأثير محاضرتها بأنها «أثارت ضجة في بغداد وتحدثت عنها المحافل طويلاً وأذاعتها إذاعة بغداد كاملة ونشرتها مجلة الآداب البيروتية»^(١٨).

- وفي عام ١٩٥٢ مرضت أمها مرضاً خطيراً، فرافقتها إلى لندن لإجراء عملية، لكن الأم ماتت في غرفة العمليات، فواجهت الشاعرة الموقف المفجع لوحدها وشهدت احتضار أمها في «مشهد رهيب هرّ حياتي إلى أعماقها، وسيظل هذا الحزن يحفر في حياتي»^(١٩). ودفنت الشاعرة أمها وعادت ذابلة حزينة مهزوزة النفس، لتمرّض مرضاً نفسياً راحت تعالجه بالحبوب المهدئة.

- في عام ١٩٥٤ كتبت نازك «التجزئية في المجتمع العربي» وهو موضوع جريء مفعم بالرؤية العلمية الثاقبة، ويمكن اعتباره مكملاً لمحاضرتها «المرأة بين الطرفين»..

- وفي عام ١٩٥٤ أيضاً أوفدت إلى أميركا لدراسة الأدب المقارن في جامعة «وسكونسن». وتصف نازك تلك المرحلة بأنها «كان لها أعمق الأثر في حياتي في تلك الفترة، فقد اغتنت حياتي بأفكار عذبة كثيرة متنوعة، واكتسبت من التجارب أضعاف ما كسبته في حياتي السابقة كلها، وتغيرت مفاهيمي ومثلي ومقاييسي وتبدلت شخصيتي كلها»^(٢٠). وفي مرحلة «وسكونسن» التي استمرت عامين كتبت الشاعرة مذكراتها التي تضمنت كما تقول ملاحظاتها على الكتب التي قرأتها والأشخاص الذين تعرّفت إليهم «كما احتوت على آرائني المفصلة المركزة في المرأة الأميركية»^(٢١).

والمهم في هذه المرحلة، وفي تلك المذكرات أن الشاعرة كانت تغوص غوصاً عميقاً في تحليل نفسها. فهي تقول: «وقد اكتشفت أنني كنت لا أعبر عن ذهني وعواطفني، كما يفعل كل إنسان حولي، وإنما ألوذ بالانطواء والصمت والخجل». وتتخذ

(١) نازك الملائكة «لمحات من سيرة حياتي وثقافتي»، مجلة الجديد، العدد ٧، صيف ١٩٩٥، ص ٣٢.

(٢) (١١) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٣) (١٢) (١٣) (١٤) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٥) (١٦) «الشعر في حياتي».

أول رجل يقتدر اسمه باسمها في تاريخها كله. فهل يجيء تصحيح نازك لتاريخ كتابة القصيدة عام ١٩٧٤ (وهو عام كتابة «لمحات من سيرة»...) تراجعاً عن تحسب كان قد أقلقها عام ١٩٦٨، عام صدور الديوان؟ أم أنه انقياد لهاجس الصدق الذي لا تجد الشخصيات الشهيرة المرشحة لدخول التاريخ بدءاً من الانضباط له مدامت دقائق حياتهم ستكون دائماً وأبداً عرضةً للتقريب والتحييص والبحث من قبل الآخرين؟

فماذا تعني الشاعرة بقولها إن التغيير الجذري الذي عبرت عنه في قصيدة «البعث» هو الذي جعلها توافق على الزواج؟ فمادامت القصيدة لا تتعلق بدخول زوج المستقبل حياتها، فهل تعني أن التغيير فكري محض وأنها قد استقرت نفسياً وفكرياً وعاطفياً في إطار شخصيتها الجديدة التي تجد السعادة في الحب ولا تحتقر الجنس والزواج ولا تعتقد أن الحب يدنس روح الإنسان لما وراءه من حسية؟ وهل تعني أنها حين التقت زوج المستقبل التقت بشخصيتها تلك فوافقت على الزواج منه بعد إضراب طويل؟

أم أن تلك القصيدة كانت قصيدة حب من أجل حبيب لم يصبح زوج المستقبل، لذا فهي تقول بضمير الانا: «وهي قصيدة حب ضاحكة تفجرت فيها بالعاطفة إلى حبيب عزيز بعد أن كنت مغلفة القلب لا أبادل أحداً حبه» ولم تقل «إنها قصيدة حب ضاحكة تفجر بالعاطفة... إلخ»؟

إن التحول الذي سوف يطرا على الوضع النفسي والفكري للشاعرة يزين لنا الأخذ بالافتراض الثاني، والاعتقاد بأن هذه التجربة التي سوف تتفاعل مع ظروف أخرى سوف تعيد نازك إلى مرحلة جديدة من الاضطراب.

تقوم ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في العراق فتكتب نازك: «إنها أثرت في حياتي أعنف تأثير حتى استغرقت كل لحظة من عمري ذلك العام»^(١٧).

ومعروف أن الصراع سرعان ما نشب - في العراق بعد شهور من قيام الثورة - بين «الشيوعيين» و«القوميين». لكن في إطار الشيوعيين كانت تنضوي جماعات عرقية وطائفية ومستقلة ووطنية وغوغاء... إلخ.. وفي إطار القوميين انضوى البعثيون والناصريون والإسلاميون، والغوغاء أيضاً. وتصاب نازك بالخيبة لما تصفه بأنه انحراف عبد الكريم قاسم الذي «استهوت به شهوة الحكم وسمح للشعبوية أن تطمس جمال الثورة وتقضي على مبادئها القومية التي أحبها أشد الحب»^(١٨). فتغادر نازك العراق إلى بيروت هرباً من «عسف الحكم وتهديده المستمر» كما تقول، وذلك لمدة عام كامل

١٩٥٩) (١٩٦٠).

وفي بيروت تكتب أولى مقالاتها الفكرية غير المتعلقة

بالنقد الأدبي وتطلق عليها تسمية «حول القومية العربية». ثم تنشر في مجلة الآداب (عدد حزيران عام ١٩٦٠) مقالاً آخر بعنوان «القومية العربية والحياة»، وهو مقال مغرق في اللفظية والإنشائية والهاثفات العاطفية الحماسية.

ومن أوائل الذين اكتشفوا بدهشة واستغراب هبوط المستوى الفكري لكتابات نازك خارج إطار النقد الأدبي، كان الكاتب المصري رجاء النقاش الذي وصف محتوى المقال بأنه نوع من القومية الخيالية أو الرومانتيكية، وأن ثقافة نازك فيه ليست بمستوى ثقافتها الأدبية الرفيعة: «وليست بالمستوى الذي نرجوه من مبدعة مثل نازك أن تصل إليه باستمرار، لأن ثقافة المفكر القومي العربي السياسية ينبغي أن ترتفع وتنضج بالقدر الذي يتلاءم مع مسؤولية هذا المفكر، وهي كبيرة جداً». وتساءل النقاش: إلى أي مدى يصح للاديب أن يدخل ميدان الفكر السياسي مزوداً بسلح أده وحسب؟ فيعد قراءة مقالها شعر النقاش كأنه قد قرأ قصيدة جميلة غاب عنها الوزن وغابت القافية: «كلام [نازك] جميل عذب، لكل كلمة فيه حلاوة كلمات نازك في شعرها، ولكن هل هناك موضوعية تسند المقال وتدعم ما فيه؟»^(١٩).

وأما رد نازك على النقاش فيصعب تلخيصه بل يصعب توصيف أجوائه، وسنكتفي بإيراد مقطع ترد فيه على النقاش في النقطة التي يقول فيها إن أي تناقض بين القومية العربية والأفكار العملية هو خطر على الفكرة القومية.

تقرر نازك أنه ما من شيء خطر على القومية العربية على الإطلاق: «إن العلم نفسه ضعيف أمامها، وإنما قوميتنا هي الخطرة على أي علم لا يعترف بها.. هل تتغير هذه العروبة إذا ما خطر للعلم أن يتجاهلها أو ينكرها، أم أن على العلم نفسه أن يغير افتراضاته ومناهجه ليماشيها؟.. أفيتطلب منا اليوم أن نحاول تشذيب قوميتنا وتعديلها لكي نرضي العلم؟.. أقلنا تنعكس المقاييس كلها بذلك؟.. لا، بل إن قوميتنا سوف تمضي ثابتة القدم مرفوعة الجبين في طريقها المغمور بضوء الشمس، وعلى العلم أن يتبعها صاغراً ويعدل أحكامه وفق حقيقتها الساطعة.. إن على هذا العلم الصغير، طفل القرن العشرين، أن يصل إليها ولو لاهتأ محطماً؛ ذلك أنها أكبر منه وأقدم وأروع»^(٢٠).

عندما شخّصت نازك مرحلة إلحادها بأنها تقع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥ فإنها شخّصتها في مرحلة إيمانها الكامل؛ والوثيقة الوحيدة حول ذلك هي رسالتها للدكتور الحمداني عام ١٩٧٨. وسوف نفترض أن سنوات ١٩٥٥ - ١٩٥٩ كانت

(١٧) الجديد، ص ٣٣.

(١٨) الجديد، ص ٣٣.

(١٩) أوردت نازك رد النقاش على مقالها «القومية العربية والحياة» بصيغة أسئلة وأجوبة، حيث استلقت صيغة الأسئلة من مقالته وأجابت عليها في مقال عنوانه «القومية العربية والمتشككون» أصبح في ما بعد أحد أبحاث كتابها التجزئية في المجتمع العربي.

(٢٠) نازك الملائكة: التجزئية في المجتمع العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٤، ص ١١٤.

في ما شخصته أو شعرت به، بل في منهجها في البحث عن المسببات وتشخيص الحلول.

فلقد وجدت نازك نفسها في تلك المرحلة أمام اختيار غريب وغير مبرر موضوعياً بين «الثقّف» و«رجل الشارع». ويرتبط هذا الاختيار بما سبق ورفضته من التزام الموضوعية، وبدء حملتها على «الأخر - الغربي». ولسنا ندري ما إذا كان اختيار «رجل الشارع» نتيجة لتفكير عقلائي منطقي يفيد بأن رجل الشارع هو مادة لمواجهة مع «الأخر»، أم أن هذا الاختيار هو جزء من حالة انعدام التوازن الفكري الذي وصلت نازك إليه. فنحن سنجد أنها تتبنّى منهج تفكير رجل الشارع وأساليبه في التعبير عن نفسه؛ ونحن نعني هنا برجل الشارع: «الكتلة البشرية الجمعية» التي لا يمكن قياس العمليات العقلية لأفرادها لأنها - كتلة - تعبر بغريزتها، ودائماً تحت تأثير محرّضات عاطفية جارفة.

وفي تقديرنا أنّ اختيار نازك لرجل الشارع كان ضرورة موضوعية وذاتية في الوقت نفسه. فنازك بعد انهيار معمارها الفكري لم يعد لديها من وسائل تفكير واستبصار واستقراء سوى عواطفها الفطرية الجامحة التي راحت تدافع عنها باعتبارها الأدوات الأنسب للحديث عن قضايا الانتماء القومي، وإن كانت قد أقرت بهذا الواقع حين قالت: «والواقع أن من عادتي أن أتكلّم شعراً كلّما انفعلت، ولا خلاص لي من ذلك»^(٢٤). ولما كانت جميع الموضوعات التي سوف تتصدى لها الكاتبة هي من النوع الذي يثير أنفعالها فإنها ستؤسّس لنفسها منهجاً في التحليل والاستنتاج يرتكز أولاً وأخيراً على الانفعالية العاطفية. فهل أدّى الحماس السياسي المتفجّر الذي اكتسح الشارع مع ثورة تموز ١٩٥٨ بالشاعرة إلى مجانية المستويات الرفيعة في التفكير والقياس؟ وهل أدى بها إلى أن تتنكر للثقافة والمثقفين وترمي بثقلها العاطفي والفكري وراء «العامة» أو الجماهير، فتصرّح أنها قد ضاقت ذرعاً بوسواس المثقفين وأساليبهم وأفكارهم، وأنها لو خيّرت بين أن تتخذ جانبهم أو جانب ابن الشارع لاختارت الأخير؟

يمكننا بالمناسبة أن نعود إلى نازك الملائكة وهي تكتب **التجزئية في المجتمع العربي** عام ١٩٥٤، وتشخص فيه الفارق بين المثقف ورجل الشارع في معرض حديثها عن نقص النضج لدى المرأة، فهي تقول: «إنّ العاطفة تكبر مع الإنسان وتخضع لنوع من التربية الدقيقة المتصلة، لذلك فالمثقف يملك من العواطف أضعاف ما يملك الجاهل. لا بل إنّ رجل الشارع ليس مكتمل العواطف على الإطلاق وإنّما هو رجل عاطفي فحسب؛ ونقصد بالعاطفة هنا ما يملكه أي مخلوق من استجابات شعورية لمواقف معينة»^(٢٥).

واعتباراً من المقال الذي ردّت فيه نازك على انتقادات رجاء النقّاش سوف تطرح نفسها داعية اجتماعية، وسوف تتصدى

مرحلة توهّج فكري وعاطفي تنضوي في إطار المرحلة التشكيكية، وهي مرحلة غامضة يمكن أن نسميها «مرحلة قصيدة البعث». ولا تلبث الثورة أن تجرفها في موجة من الحماس والتوهّج، لكنّها تصدم بما آلت إليه هذه الثورة من مصير مفعج. وفوق ذلك فهي تضطر تحت وطأة «عسف الحكم وتهديده» إلى مغادرة وطنها عاماً لتعيش في بيروت التي لا بد أن تكون قد صدمتها بجوها الثقافي المنفتح على الأدب والثقافة والفكر الغربي، وبحركة الترجمة الواسعة عن الآداب الغربية، وباتجاهات الشعر واللغة والنقد الحديثة التي كانت سمة بيروت في تلك المرحلة.

لقد كتبت نازك مقالها «القومية العربية والحياة» من واقع الوضع المؤلم الذي آلت إليه الثورة في العراق على يد عبد الكريم قاسم، الذي رأت أنّه «سرعان ما انحرف واستهوته شهوة الحكم وسمح للشعوبية أن تلمس جمال الثورة وتقضي على مبادئها التي أحبّها أشدّ الحب»^(٢٦). فلنلاحظ أنّها تصف موقفها وشعورها إزاء «المبادئ القومية» بأنّها «تحبّها أشدّ الحب»، ولم تقل «أؤمن بها إيماناً شديداً». وقد جاء مقالها في منهجه تطبيقاً لتعبيرها هذا. ولا بد أن ردّ رجاء النقّاش قد ألما وجرحها. وعلى الرغم من محاولتها التزام الموضوعية في الردّ على ردّه، فإنّها لم تملك من وسائل الدفاع سوى اثنتين: تشديدها على أنّها لم تكتب مقالاً سياسياً لنطالِب بتحديدات موضوعية وعلمية، وهجومها المضاد ضد موضوعية النقّاش مستخدمة المزيد من العاطفية باعتبارها الأسلوب الأمثل للتحدّث في «مجرد مقال قصير تفجّرت فيه بالحب للقومية العربية ولم أورد فيه أيّ حكم في الاقتصاد والسياسة»^(٢٧).

لكنّنا سوف نرى أنّ الكاتبة تواصل كتابة المقالات التي تورد فيها أحكاماً في الاقتصاد والسياسة والاجتماع، وتنهج فيها هذا المنهج العاطفي والأسلوب الهتافي البعيد عن الموضوعية. و«الموضوعية» مسألة حسّاسة شائكة لدى نازك على الرغم من إدراكها السابق بقيمتها عندما كتبت مقالها ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٤. فحين يلاحظ النقّاش أنّ مقالاتها في النقد الأدبي تفيض بالوضوح والموضوعية، وأنها في البحث السياسي تكتفي بالموهبة الشعرية، تردّ عليه: «إنّي أكتفي بموهبتي الشعرية على حدّ تعبيرك في كلّ ما أكتب من نثر وشعر، ولا أذكر أنني شغلت بالي يوماً بالموضوعية، والموضوعية تتبني لو علّم الكاتب المعارض وأنا أترفع عن أن أجعلها قانوناً يستعبدني»^(٢٨). وسوف يلاحظ القارئ التصاعد المطرد في نبرتها التسلّطية وميلها الطاغوي للبتّ والحسم وفق مقاييسها.

غير أنّ أخطر ما ورد في ردّ الشاعرة على ردّ النقّاش هو كشفها عن درجة توفّرها واستعدادها لإعلان بدء حربها على هوية «الأخر الغربي» انطلاقاً من تقديس فكرة القومية. فهي في كلّ ما كتبتّه حتى ١٩٦٩ قد انطلقت من هذا الهاجس الذي تحول إلى نوع من الرهاب المستبدّ بذاتها. لكنّ المشكلة ليست

(٢١) الجديد، ص ٢٢.

(٢٢) التجزئية - «القومية العربية والمثشكون»، ص ١٠٥.

(٢٣) المصدر السابق، ص ١٠٦ - ١٠٧.

(٢٤) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٢٥) التجزئية / «التجزئية في المجتمع العربي» ص ٢٤.

لنوع من «تنظيم شؤون البيت العربي» وبخاصة بيت الثقافة حيث ستخوض مخاضات فكرية وثقافية وسياسية تحتكم إلى منهج عاطفي جريح أحادي النظرة، أسير لآلية «الانتقاء / التعميم».

وعودة إلى موقف الكاتبة من المثقف ورجل الشارع، نجدنا ترسم صورة مشوشة لموقع المثقف من قضايا مجتمعه ولدوره إزاء هذه القضايا. فهي تحكم مبدئياً بأن الغربيين «يعلموننا احتقار أنفسنا والتنكر لتقاليدنا والتعالي على بني قومنا الذين مازالوا جهلاء سذجاً»^(٢٦). وتدين الكاتبة روح الغرور التي أصبحت تشيع بين مثقفينا «وكانهم أصبحوا أعلى من ابن الشارع الأمي وأرقى معدناً»^(٢٧). وهي تعتقد أن شعور المثقف بالتميز على ابن الشارع يعني أنه قد أصبح بالضرورة على تناقض معه. وتأخذها شفقة مجروحة لتتنصر لابن الشارع وتصفه بأسلوب شعر خطابي بأنه أنقى من المثقف: «والواقع أن ابن الشارع - في جوهره - أنقى منا نحن المثقفين وأنصع عروبة وأطيب نفساً - وهو فوق كل شيء أجراً منا وأكثر صراحة وأشد إيماناً بنفسه: إن إنسانيته غير ملوثة»^(٢٨). أما الدليل على ذلك فهو في رأي الكاتبة أن ابن الشارع «ما زال رغم جوعه وعريه يستطيع أن يحمد الله كل صباح ويمضي ليبنى جداراً في حر الشمس أو ليحرق حقلاً صخرياً وهو يلهث ويغني: أما نحن الذين نزهو بقراءة كولن ولسون فلم نعرف بعد أن الجهل هو حقاً خير من ثقافة تسلب الإنسان إيمانه بنفسه وبأتمته وتفقده براءته وصدق شعوره»^(٢٩).

وغني عن القول إن الصورة التي ترسمها نازك لابن الشارع والمثقف وهما يقفان على طرفي نقيض هي صورة كاريكاتورية ساذجة التفاصيل ينقصها نفاذ البصيرة وقوة الرؤية. فلا يذهب كل جائع فقير إلى عمله صباحاً وهو يحمد الله. ثم لماذا يكون بناء الجدار في حر الشمس بالضرورة؟ وما دلالة غناء الجائع وهو يحرق حقلاً صخرياً ويلهث؟.. ومن أين لها أن الجوعى العراة يمكن أن يجدوا الدافع أو المزاج للغناء وهم يكدحون، فما بالك وهم يلهثون؟! ومن أين للكاتبة أن المثقف العربي يقرأ بالضرورة كولن ولسون، بينما الجوعى بينون الجدران في حر الشمس أو يحرقون الحقول الصخرية وهم يلهثون ويغنون؟ ومن قال إن المثقف الذي يقرأ كولن ولسون يزهو بذلك بالضرورة؟ ولماذا هو محتّم أن تؤدي قراءة الأدب الغربي أو الفكر أو الفلسفة.. إلخ الغربية إلى سلب الإنسان إيمانه بنفسه وأتمته وإفقاده براءته وصدق شعوره؟

وإذا ما سلأنا نازك عن الثقافة البديلة التي تريدها بدلاً لتلك الثقافة «الملوثة» بتأثيرات الفكر الغربي فسوف نسمع منها: «إنها تلك الثقافة التي تصبح بالفرد العربي: أيها العربي انهض وواجه الحياة، إنك طيب وأصيل وموهوب، والحياة تفتح لك ذراعيها لتعطيك كنوزها ووعودها، فامض لتبني عالماً جديداً يتفوق على كل ما بناه السابقون. إن عليك أن تكون جريئاً في إيمانك بذاتك،

معتزاً بكل الملامح التي وهبتك الحياة إياها، لأن الطبيعة جعلتك متفرداً ومستقلاً.

فانهض واحمل الأمانة التي نيطت بك»^(٣٠). وفي الواقع، فإننا لا نستطيع أن نتخيل ثقافة كهذه يتفرغ لإنتاجها عموم المثقفين العرب. بل إن الكاتبة تخلط خلطاً فظيلاً بين الثقافة وبين التعبئة الجماهيرية التي يتخصص بها الإعلام الموجه في مراحل التغيير السياسي أو الطوارئ.. أو لعلها تخلط بين الثقافة وبين التربية والتعليم، إذ يمكن أن تنهض الاناشيد المدرسية وكتب التربية الوطنية بمهمة كالتى تدعونا نازك إليها. وسوف تواصل نازك الملائكة التعبئة ضد الثقافة والفكر الغربيين، فتكتب: «أخطاء شائعة في تعريف الأدب القومي»^(١٩٦٢)، و«محاذير في ترجمة الفكر الغربي»^(١٩٦٢)، و«الأدب والغزو الفكري»^(١٩٦٥) و«الأديب والمجتمع»^(١٩٦٩).. فهل يمكن تفسير هذا التطير من تأثيرات الثقافة الأجنبية من اقتران الوقائع الشخصية بالوقائع العامة؟ ربما شعرت نازك بالذنب لأن منجزها الشعري كان نتيجة تأثرها بالثقافة الغربية، ولأن وعيها الاجتماعي المتقدم في النصف الثاني من الخمسينات كان بتأثير مباشر من دراستها في الجامعات الأميركية، ولأن شخصيتها الجديدة التي قررت صنعها من جديد جاءت بتأثير مباشر من إحساسها بالنقص إزاء الشخصية الأميركية (النسوية بشكل خاص) في مرحلة دراستها الثانية ١٩٥٤ - ١٩٥٥..

هل اصطدم شعورها بمنجزاتها الشعرية والفكرية والذاتية بمعطيات واقعية مؤلمة تمكّنت في ما قدّرت هي أنه «انحراف ثورة ٤ تموز» في العراق، واضطارها إلى ترك بلدها تحت ضغط العسف والتهديد، والصدمة الحضارية التي شكلتها لها الحياة الثقافية البيروتية في تلك المرحلة، فأدّى بها هذا الاصطدام المركّب إلى البحث عن نقطة ارتكاز لم تجدّها إلا في نقيض المثقف.. أي نقيضها هي: «رجل الشارع»؟

وهل يمكن تفسير هذا الحماس والغنائية والهتافية على أنها نوع من الاعتذار عن ذنب شخصي تطوّر إلى صيغة التحام أعمى بالقيم الاجتماعية والفكرية لل«عامّة» وبالأسلوب واللغة التي تجيد استقبالها؟

إن الاعتذار لرجل الشارع وللقومى العربية بدأ أولاً - كما نفترض - بالتجريم الذاتي، ثم بمهاجمة سمة الجريمة (التأثر بالآخر)، ثم مهاجمة مادّة الجريمة (الثقافة الغربية)، ثم مهاجمة كل من يتأثر بها، ثم الانتصار لرجل الشارع ضد المثقف، ثم الانحياز للفكر الاجتماعي الذي يسود الشارع. ومادام الافتراق النهائي قد حصل بين المثقف ورجل الشارع فلا بد أن تنتج عن ذلك مفارقة طروحات المثقفين أجمع، ومناصرة طروحات رجل الشارع الذي هو: «أنقى منا نحن المثقفين»^(٣١).

بغداد - عمان
(التممة في العدد القادم)



وقائع من أوجاع امرئ القيس

ابراهيم درغوثي

إلى زكريّا تأمر

وقال إنه أمير، وقال له الحارس: «هنا في القسطنطينية لا فرق عندنا بين أمير وغفير». فوقف مع الواقفين، وطردهم البوليس عند منتصف النهار.

في اليوم الثالث، لم ينم. سمع نشرة الأخبار المسائية. سمع المذيع يحكي عن عاصفة وصحراء وفرسان تُحشد وصواريخ وقنابل نووية وأمم متحدة وقبائل مُضر وعدنان وقحطان ولم يفهم شيئاً. قال هذا أمر لا يعني، وذهب إلى القصر. وجد الطابور كما في الأيام الخالية فأعطى رشوة للشرطي المكلف بالحراسة والنظام فوعده خيراً. قال له: عد في الغد على راحتك.

ذهب امرؤ القيس إلى النزل، سهر في «الديسكوتك»، وراقص القينة أخت صاحبة ابن الرومي، وشرب «الويسكي» و«الريكار»، إلى أن طلع النهار.

حين وصل في الغد أمام قصر الحكومة استقبله الشرطي هاشماً باشاً، وطلب من الحاجب أن يدخله على مولانا السلطان. ومن باب إلى باب ومن حاجب إلى حاجب وصل امرؤ القيس إلى قساعة اجتماعات حكومة مولانا القيصر. وقف «يوسْتانيوس» إجلالاً للامير العربي وسأله عن أبيه وعن أحوال مملكة «كنده»، فقال له: «أبي أعطاك عمره وأحوال المملكة من سيئ إلى أسوأ». وحكى له كيف جاءه النعي وهو في مجلس شراب، فقال: «اليوم خمر وغداً أمر». وها هو الغد قد وصل وها هو يعرض أمره.

قال: «سيدي! إنما جئت طامعاً في معونة لاستعيد عرش أجدادي، ولك مني حين أسترده نصف منتوج الأرض من القمح والشعير ونصف غلال التفاح والرمان والتين والزيتون والأناناس والليمون والموز والخوخ والكمثرى، وما حوت الأرض في باطنها من الذهب والحديد والرصاص والبترول والغاز الطبيعي، وألف ألف دينار من الذهب الخالص، وألف ناقة وألف جمل وألف عبد وألف أمة، وسأدفع أجور الجند بالدولار الأمريكي».

لم يرد قيصر إسطنبول في الحين، وإنما طلب مشورة مجلس الوزراء الذي سيُعقد بعد أسبوع، مباشرة بعد صلاة الجمعة. قال للامير العربي: «هي الديمقراطية يا أخي، فانا لا أستطيع الإفتاء في شيء قبل مشورة المجلس وإقرار النواب لتلك الفتوى ثم صدورها في الرائد الرسمي لدولتنا الموقرة». وسأله عن مقر إقامته فقال: نزل «الميريديان». فهرّ الامبراطور رأسه هزاً خفيفاً وقال لحاجبه: «اعتن بالضيف العربي! لعل الله يجعلها غمامة!».

حين خرج امرؤ القيس، طلب السلطان مشورة وزير المينة الذي لا ييخل في العادة على مولاه بالنصح فقال: «سيدي! كما

ترك امرؤ القيس دروعه عند السموال وذهب إلى إسطنبول. قال ساستجير بسلطان البرين وخاقان البحرين، الملك الذي اتته الخلافة منقادة إليه تجرّجراً أنياله. ولكن يخذلني هذا الملك وستكون هديتي له سخية: سأجعل من نصف مملكتي مصيفاً له ولجواريه.

في الطريق، تنكر في لباس راعي غنم وركب سيارة أجرة حتى لا يكتشفه «عيون» الملك الجديد الذين يتهم في كل مفارق الطرق. وحين أحس بالأخطار تحوم حول السيارة أكثرى ناقة ركبها وقطع بها الفياقي والقفار، إلى أن بلغ عاصمة الخلافة العثمانية، فقصّد نزلاً فاخراً تُرفرف أمام واجهته مئات الأعلام. عند الباب، استقبلته ثلاث بنات: واحدة شقراء والثانية سمراء والأخرى بين بين. رأى في وجه السمراء حبيبته «عنيزة». وقف مبهوراً أمام زينتها، فقالت له إنها في الأصل نوميديّة ولكنها تحب كثيراً العرب الذين يزورون أنزال تركيا. ولتعبّر له عن إعجابها بهم قرأت له نتفاً من «قفاً نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحول» وسألته إن كان يقصد بالمنزل نزل «الكونتيننتال» أو نزل «الأنترناسيونال» فقال: لا هذا ولا ذاك، وإنما قصدي كان نزل «يالم بيتش». وطلب منها أن تُعطي علفاً للناقة.

في الغد، ذهب امرؤ القيس لمقابلة ملك القسطنطينية. فوجد أمام القصر طابوراً طويلاً من المترقبين. أراد أن يتخطاهم، فزجره حارس وطلب منه أن يقف مع الواقفين. قال إنه أمير، وإنه لا يجوز له الوقوف مع الرعا، فقال الحارس: سيدي أنت في بلد ديموقراطي، لا فرق فيه بين عبد وأمير. فكر امرؤ القيس في سيفه وفي تأديب هذا الرجل، لكنه أرجأ الأمر قائلاً إنه غريب وإن هذا الحارس سيندم حين يعرف من هو. ووقف مع الواقفين إلى أن انتصف النهار ولم يحصل دوره، فطلب منهم عون الأمن مغادرة المكان والعودة في يوم آخر.

رجع الشاعر إلى النزل وأعطى لصراف البنك خمس ليرات ذهبية فأبدلها له بليرات تركية ودولارات أمريكية، وذهب إلى غرفته. استحم وطلب غداءه بواسطة الهاتف الرائد بجانب سريريه. جاءته مضييفة بالغداء إلى سريريه وسألته إن كان يريد أشياء أخرى. سألتها إن كانت تعرف قينة ابن الرومي، فقالت له إنها أختها، وبدأت تغني، فأطربه صوتها وطلب منها أن تغني له بعض الألحان التي وضعها الأخوان «رحباني» وغنتها «فيروز». فغنت لفيروز فأجادت، فطلب منها أن تعود بعد القيلولة. قالت: «حاضر أقدم» وخرجت.

ونام كما لم ينم من قبل. وفي الغد، ذهب مبكراً قبل آذان الفجر. ركب سيارة «تاكسي» وقصد قصر الحكومة. وكالعادة كان الطابور طويلاً.

الهوامش

الهامش الأول:

...ولما تولى عرش الساسانيين كسرى أنوشروان بن قباد سنة ٥٣١م أرجع إلى اللّحميين نفوذهم وأعاد المنذر إلى عرش الحيرة. ففر الحارث الكندي هارباً بذويه، فطارده المنذر حتى قتله وجعل يدس الدسائس لأولاده، فقتل سلمة وشرحبيل، وتنكر بنو أسد لحجر والد شاعرنا، وأمسكوا عن دفع الإتاوة له، فحاربهم وأعمل في رقابهم السيف وحبس أشراقهم، حتى شفع فيهم شاعرهم عبيد بن الأبرص فعفا عنهم، ولكنهم عادوا إلى التمرد حتى قتلوه. فانقرضت بموته دولة نشطت إلى مناظرة الحيرة وإلى منازعتها البقاء. وهب امرؤ القيس بن حجر يحاول دعم ذلك العرش المنهار واسترجاع جانب من ميراثه الضائع، فأخفقت مساعيه. [من كتاب تاريخ الأدب العربي، لحنا الفاخوري].

الهامش الثاني:

مات امرؤ القيس بسكتة دماغية. كان يعب من قارورة «ويسكي» حين أحس بصداع شديد. أمسك رأسه بيديه وجلس على الأرض. مات وهو يردد: «ضيعني أبي صغيراً وحملني دمه كبيراً». ثم أسلم الروح فدفن في مقابر الغرباء خارج أسوار مدينة إسطنبول. وقبره معروف، يزوره السياح العرب في هذه الأيام.

— وماذا عن: «أجارتنا إن المزار قريب...».

— تلك حكاية من وضع حماد الراوية، نسج الخيال الشعبي حولها أساطير كانت تُروى للملوك والأمراء للعبرة. وقد أنكرها النقاد.

الهامش الثالث:

ذهب الرجل الذي نصب نفسه ملكاً على كندة بعد مقتل حجر والد شاعرنا إلى السموال، وطلب منه أن يرد له الدروع والأسيف والخيل التي تركها عنده امرؤ القيس قبل ذهابه إلى القسطنطينية. فامتنع السموال في حصنه، ورفض رد الدروع إلى الملك الجديد. وصادف أن كان ولده خارج الحصن، فأسره الجند وهدد الملك بقتله إن لم يعط الدروع. ولكن السموال أصر على رأيه مضحياً بابنه.

قال له الملك: إن امرأ القيس مات في حانة، ولن ينفك في شيء، وهذا ولدك بين يدي، فماذا تراك صانع بالدروع بعد قتله؟

قال السموال إنه عاهد الشاعر، وإنه لن يخلف وعده، وإن التاريخ سيخلد ذكره، وسيضرب المثل بوفاته.

وهم الملك بذبح الولد، ساعتهما أطلقت امرأة من أعلى أبراج السور قائلة إنها زوجة السموال، وطلبت مفاوضة ملك كندة. ذهب كبير المفاوضين إلى داخل الحصن، فأعطته الدروع، وطلبت منه أن يطلق سراح الغلام على أن يذبح في الغد تحت السور عبد ويدعي الملك أنه ذبح ابن السموال فيخدع التاريخ ويحتفظ زوجها بمروءته.

وقد أنطقت الخديعة على التاريخ

أم العرائس — قصة (تونس)

تعرف، حالنا هذه الأيام في سوء، ودولتنا في حرب مع الفرس، وهجمات حزب العمال الكردستاني تكاثرت ولم يقل مع الثوار الحصار والتجويع. أرى سيدي أن تماطل هذا الأمير حتى ترى فيه رأيك».

وطلب رأي وزير الميسرة، فدافع بقوة عن إعطاء المعونة للأمير حتى يسترد عرش أجداده وحتى يكون عوناً لمولانا السلطان في ذلك الجزء من الأرض، ولا سيما بعد اكتشاف البترول في صحرائه.

ودعا السلطان مجلس النواب للتصويت على اقتراح إرسال قوة مع امرئ القيس، فتعادل الفريقان، ولم يحسم السلطان الأمر لأنه ككل سلاطين الدنيا ديموقراطي بطبعه. وتم تأجيل البت في الموضوع إلى جلسة قادمة، هذا ما قاله السلطان، حتى يختم الموضوع أكثر في أذهانكم».

ومرت الأسابيع تترى، ولم يحسم مجلس الوزراء أمره. كان فريق الصقور وفريق الحمام يتعادلان في كل مرة، إلى أن ضجر السلطان فطلب مشورة درويش باشا كاهن الأمبراطورية، الذي طلب منه أسبوعاً للتفكير والبحث عن أصوب السبل حتى يبر السلطان بوعده للأمير العربي إذ قال له أول يوم التقاه: «لعل الله يجعلها غمامة».

سأل درويش باشا أعوانه عن امرئ القيس فذهبوا يبحثون عنه. ظنوا أنه سيسلي نفسه بزيارة المتاحف وقاعات العروض الخاصة باللوحات الفنية والمسارح والمواقع الأثرية وقاعات السينما. فبحثوا عنه في تلك الأماكن، فما وجدوا له أثراً.

ثم قالوا لأنفسهم ربما ذهب في زيارة للمدن الداخلية في المملكة، فترقبوا عودته. ولكنه لم يعد، ذهبوا إلى كل مكان يخطر في ظنهم على بال أمير ولكن كان ظنهم في كل مرة يخب. وحين يتسوسوا من العثور عليه قال لهم المفتش المتربص درويش أفندي: «عندي فكرة! لماذا لا نזור الكازينوهات وبيوت الليل والحانات وقاعات الرقص؟».

ردوا بصوت واحد: «فكرة صائبة! كيف غابت عنا كل هذه المدة؟». وفي غمضة عين تدرج درويش أفندي إلى رتبة درويش باي، وتم تكليفه بالبحث عن الملك الضال.

زار درويش باي تلك الليلة كل الأتزال الفاخرة. وجاس في قاعات الرقص. بحث بعينه اللتين لا تكلان عن امرئ القيس، فوجده يراقص القينة أخت صاحبة ابن الرومي. كانا يرقصان على أنغام «الروك أند رول». تريت حتى عاد الهدوء إلى المرقص وذهب الشاعر إلى طاولته المنصوبة في ركن قصي من القاعة فحياه قائلاً: «سيدي الأمير! أريدك في حاجة أكيدة فأنا مبعوث مولانا السلطان!».

قال امرؤ القيس: «السلطان! أي سلطان؟».

قال درويش باي: «سلطان البرين وخاقان البحرين، مولانا المعظم صاحب القسطنطينية».

قال امرؤ القيس: «وماذا يريد مني؟».

رد الدرويش: «يريدك في أمر يخص مملكة كندة».

قال امرؤ القيس: «قل له لقد طويت صفحاً عن ذلك الموضوع». ثم تدارك وهو يضحك ويرفس الأرض برجليه: «قل للسلطان أن يتصبنى ملكاً على حانات إسطنبول».

وأصابت البهته درويش باي.

وعادت الموسيقى إلى العزف، فقام الأمير إلى الرقص تتبعه القينة الراقصة.

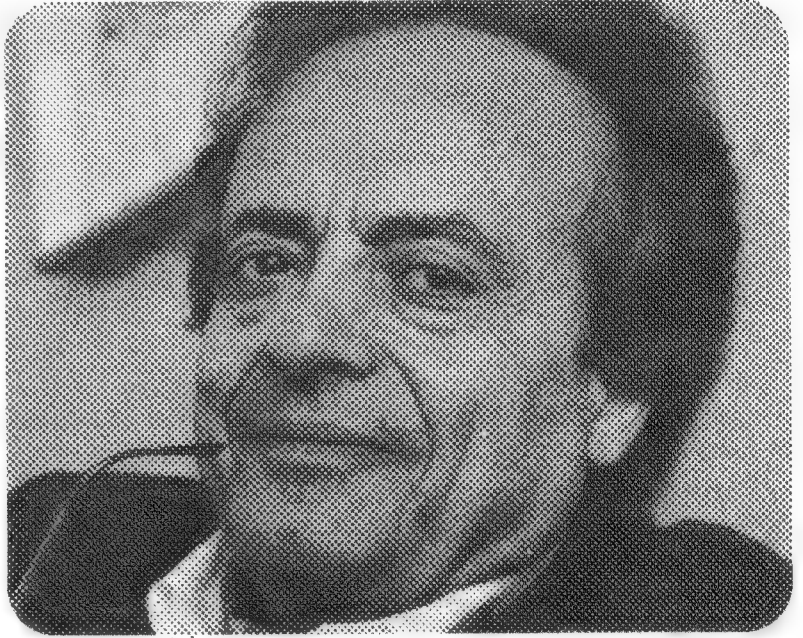
ولم يقل وداعاً لدرويش باي!



أسطورة الإبداع عند أدونيس

الى صديق هدّثني صبيحة يوم قاذف عن اللغة وأهوال القارئ... الى سماح ادريس

ومن لا يبدع فيما يعمل، يعيش في مستوى الشيء، في مستوى الآلة، يخسر العمل ونفسه. على الإنسان أن يبدع ذاته فيما يبدع عمله..... لكن، تصوّروا أمة لا تعطي للظاهرة الإبداعية قيمتها الحقّة ولا تضعها في مكانها الحق: ماذا يبقى منها؟ إنَّ التاريخ الأعمق، الباقي، شيء آخر: إنَّه في الإبداع ومنجزاته. فلا يخرج من غبار الزمن أقوى من الزمن غير الإبداع. لهذا كان الإبداع من الأمة جوهر شخصيتها ورمز إشعاعها... لذلك حين تخلو الأمة من الشعراء المبدعين فإنَّ لغتها وثقافتها تموتان.... وكلّ أمة لا يكون فيها إبداع مستمرّ، تبتعد شيئاً فشيئاً عن إبداعاتها في الماضي، ذلك أنَّ الإبداع الحاضر هو وحده الذي يحفظ الإبداع الماضي.... ذلك أنَّ الإبداع هو الصوت الذي يغني عالياً...^(١).



ادونيس

تؤكد السطور السابقة أنَّ الاحتفال بالإبداع احتفالاً بالشعر، لأنَّ الشعر مجلّى الإبداع وترويج له. لكن هذا الاحتفاء الكبير بالشعر لا يلبث أن يربك معنى الإبداع، لأنَّه يقصّر معناه ويقصّره على الشعر، كما لو كان الإبداع يطمئن إلى منزل الشعر وينكر المنازل الأخرى. ومع ذلك، يمكن قارئ أدونيس الرّصين، أن يضع مقالته جانباً، ويذهب إلى نتاجه كلّ، مادامت كلمة الإبداع تخترق كلّ ما صاغه الشاعر الكبير. فعمل الشاعر الأساسي: الثابت والمتحوّل دراسة، في وجهها الآخر، عن «الإبداع والاتباع»، مثلما أن كتاباته الأخرى نبذ للاتباع ودفاع بالغ الحرارة عن الإبداع والمبدعين. غير أنَّ من يذهب إلى أعمال أدونيس لن يعثر، تماماً، على ما يتوقّع من الإجابة، ذلك أنَّ الشاعر لا يعطي كلمته الأثرية مهدها النظري المطابق، بل إنَّه ينقلها من لغة النظرية إلى لغة الإحياء الشعري، أي من تاريخ الأدب وقياسات الأدب المقارن إلى فضاء التجريد اللتبس التحديد. وفي هذا الانتقال لا يظهر المعنى إلا ليحتجب

لعلّ أدونيس من المبدعين العرب القلائل الذين وضعوا قاموساً لغوياً خاصاً بهم، يميّزهم من غيرهم ويفصح عن الرؤيا التي يحملونها. ومثلما يكشف هذا القاموس عن جهد يقترب من الفريدة، فإنَّه يخبر عن ذاتية واضحة، تعلن عن سماتها في الأسلوب اللغوي واستقصاء الكلمات، قبل أي شيء آخر. وتحتل كلمة الإبداع حيزاً خاصاً في هذا القاموس، لأنَّها متكاوّل للقاتل بها من ناحية، ولأنَّها مرآة لكلمات أخرى من القاموس من ناحية ثانية، مثل: الشعر، الحداثة، التجاوز... فهذه الكلمات، مهما استقلّت وتعيّنت، تظل تجسيدا مرجع - أصل هو: الإبداع.

وقد تعطي مقالة لأدونيس عنوانها: «احتفاء بالشعر» صورة عن احتفاء الشاعر بكلمة الإبداع، إذ تتردّد متواترة وتتابع طليعة، كما لو كان التكرار إفصاحاً عن الاحتفال وإعلاناً عن مكانة الكلمة ومقامها: «والإبداع هو جوهر الثقافة،

(١) - أدونيس: النصّ القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣. ص: ١٤٥ - ١٤٩.

عصيّ على المعرفة. ويتّضح بعضٌ من قول أدونيس في القول التالي: «الإبداع تحقيق دون نموذج. الإبداع نموذج ذاته».

تحتل كلمة الإبداع مواقع كلمة: الخلق، والخالق لا يحتاج إلى غيره ويخلق من عدم. ولأنه يخلق أشياءً من عدم، فإنه لا يحتاج إلى نموذج، ذلك أنّ العدم لا أشياء فيه ولا نماذج. تزيح لغة المغالاة الموضوع من أرض البشر إلى سماء أخرى، لأنّ من يخلق من دون نموذج يفترق عن إنسان يوميّ يعيد إنتاج النماذج، ويغترّب عن واقع بشريّ قوامه المحاكاة والاتباع وخلق النموذج الجديد من نموذج سبق. ينقسم الكون، إذن، إلى خالق ومخلوق، إلى فضاء تسكنه النماذج المخلوقة وعالم مفارق يتعامل مع النماذج التي خلقها. وهذا ما قصد إليه أدونيس حين قال: «لا وسيط في الإبداع»، أي لا وسيط بين الخالق والمخلوق. وهذا ما يجعل الخلق إبداعاً واغتراباً سردياً في آن.

كتب فؤاد زكريا في تقديمه الجميل لـ **جمهورية أفلاطون**: «إنّ الفئان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه، ويكتسب شيئاً من طبيعته الخاصة، التي ينبغي أن يكون فيها شيء من الشر حين تخلق عملاً ينطوي على عنصر الشر»^(١). وكتب أيضاً: «إنّ العمل الذي يقوم به كلّ شخص، إنّما هو تعبير عما هو كامن في طبيعته»^(٢). وما يقول به فؤاد زكريا، على لسان أفلاطون، يأخذ به أدونيس وقد أضاف إليه عناصر من أفلاطون والديانات الشرقية. ذلك أن «العمل» لا ياتلف مع «الفيض» ولا يتفق مع كلّ ما يحتاج إلى «وسيط» و«تقنية». و«الفيض» جميل وينزع إلى الجمال أبداً، وهو «الصوت الذي يغني عالياً»، بلغة الشاعر. والأغنية تتجلّى جميلة، لأنها صادرة عن صوت خبيء لا نموذج له. ويقدر ما يؤمّي الصوت الجميل إلى الروح التي جاء منها، فإنّه يحيل بدوره على تفاوت البشر: فمن كان جوهره جميلاً حاكي الأمور الجميلة، ومن كان في جوهره قبحٌ مال إلى المواضيع القبيحة. كأنّ المبدع والإبداع ينتميان إلى ماهية واحدة، مثلما ينتسب المحاكي والمحاكاة إلى ماهية أخرى.

يبدأ أدونيس بالإبداع وبما يُعلي من قيمة الإنسان وصورته، ثم لا يلبث أن ينسحب من البداية الإنسانية ويسري إلى المجهول، إذ إن ما يقول به ينقض قواعد إنتاج المعرفة ويلبّي مقولات الوحي والإلهام والإشراق. فالبداع [بحسب أدونيس] مبدع لأنه تجسّد إبداعاً قائماً فيه، أو لأنه يستجيب لنداء الإبداع الذي وقع عليه. ولما كان الإبداع استجابة لنداء خفي، فإنّ الاتباع بدوره صورة عن غياب النداء وفقدانه. وهذا ما يجعل الاتباعي يقع على نموذج موروث ما يأخذ بيد المبدع إلى ما وراء الأزمنة. إنّ تحرّر الإبداع من الشروط الاجتماعية يحره، وفي اللحظة عينها، من الأزمنة التاريخية، ويلقي به في فضاء لا زمن له، هو: المطلق، أو ما هو قريب منه. وهكذا يتابع فكر أدونيس دورته في نسج فكري غامض، إذ الخلق ينطوي على المطلق والإبداع ينفث على الاغتراب، وإذ المطلق واغترابه ينفيان التاريخ. فالإبداع المغترّب يتحقّق في إشراق لا يعرفه إلا من وقع عليه، لكن آثار الإبداع تسقط على الآخرين، فيلتقون

ولا يستبين إلا لغيّب وراء غيوم الوحي والإيهاء. كأن أدونيس يلتقط الكلمة من حقل مشخص ثم يرسلها إلى حقل مفارق مختلف عن الحقل الأوّل ومغاير له.

وواقع الأمر أنّ احتفال أدونيس بالإبداع يردّ إلى مستوى معين، لكن المغالاة في هذا الاحتفال لا تلبث أن تُقصي هذا المستوى وتستدعي مستوى آخر. ففي حدود المستوى الأوّل يظهر الإنسان مبدعاً، أو يتجلّى الإبداع كمرآة للإنسان وكنظير له. ولعلّ وضع الإنسان في مرآته المبدعة هو ما يقيم علاقة بين منظور أدونيس و«الفلسفة الإنسانية المجردة»، أو بين هذا المنظور و«دين الفن» أو «دين المستقبل»... إذ الإنسان جذر لذاته وموحّد في ذاته ويجمع في ذاته رطوبة الأرض وإشراق السماء. أما في المستوى الثاني، الذي أملت المغالاة وجاءت به، فإن الإنسان يتباعد متلاشياً، تاركاً المكان لغموض الإبداع، كما لو كان الأخير ظاهرة تتأبى على العقل والإيضاح. بهذا المعنى، فإنّ حديث أدونيس يبدأ من الشخص وينتهي إلى مجرد عصيّ على التحديد، أو ينطلق من مقولات الإنسان والفلسفة الإنسانية ويصل إلى «لاهوت الإبداع» أو ما هو منه قريب.

وربما يعطي «بيان الحداثة» صورة عن احتفال أدونيس بالإبداع ومغالاته في الاحتفال في آن. وقد رصد صادق العظم صورة الإبداع هذه ووقف على الصفات التالية: «الإبداع لا عمر له. لا يشيخ، إذ ليست كلّ حادثة إبداعاً، أمّا الإبداع فهو، أبدياً، حديث»، «الإبداع تحقيق دون نموذج. الإبداع نموذج ذاته»، «الإبداع حضور دائم، وهو، بكونه حضوراً دائماً، حديث دائماً»، «الإبداع ليس تقدماً تقنياً، أو نموذجياً، إنه انبثاق، اكتشاف للأصل لا نهاية له»، «لا وسيط في الإبداع، بين العدم والاسم، أن تولد وأن تسمّي فعل واحد»، «الإبداع سديم يتمرأ، يتصوّر ذاته»^(٣). تظهر ملامح الفلسفة الإنسانية «الخطاب الانتروبولوجي» في ملاحظات نيرة تحدّث عن ديمومة الإبداع وحضوره الدائم، وعن الفرق بين الحديث والجديد. لكنّ هذا الإبداع، المحدّد إنسانياً، لا يلبث أن يغرق في تجريد ميتافيزيقي، حين يصبح الإبداع انبثاقاً وسديماً وأصلاً لذاته.... يذهب الإبداع إلى متاهة السديم ويلتحف بها، إذ لا صلة له بما عداه ولا وشائج لغيره تربطه به، كأنه انبثاق من عدم، نموذج فيه، وهو غريب عن أي نموذج محتمل، أي أنّه من الروح يأتي وإليها يذهب. وهذا ما يقيم بينه وبين التقدّم التقني غربة كاملة.

وعلى الرّغم من أنّ احتفال أدونيس بالإبداع احتفال بالإنسان المبدع، فإنّ دلالة الإبداع عنده تستدعي إنساناً نوعياً، يسكن العالم الإنساني ويفارقه في آن. فالمبدع، في هذا المنظور، مساو للإبداع وصورة له، يردّ كلّ منهما إلى الآخر ولا يردّ إلا إلى ذاته لأنّه أصل ذاته ولا يحتاج إلى أصل خارج عنه. ومن كان أصله في ذاته فإنه محتجب، تعريفاً، لأنّ كلّ ما هو عياني يستقي أصله من أصول أخرى. وعلى هذا، فإنّ الإبداع يصدر عن المحتجب وإلى المحتجب يعود، مثلما ينبثق المبدع عن مجهول

(٢) صادق جلال العظم: **ذهنية التحريم**، دفاتر النهج، قبرص، ١٩٩٤، ص: ٧٧. انظر أيضاً أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن العشرين**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٣١٢ - ٣٤٠.

(٣) **جمهورية أفلاطون**، دراسة وترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص: ١٥٩.

(٤) المرجع السابق، ص: ١٥٩.

يرفض مبدأ التشابه ويفرض مبدأ: المغايرة. يرفض النصّ الإبداعي، في تصوّر أدونيس، معايير التقويم الماثورة، ويستوي متوحداً في مقام الإعجاز، أي في مقام غير مسبوق جدير بالإبداع اللامسبوق. وبسبب نعت «اللامسبوق»، أو «الذي لا نموذج له»، أو ترويض العدم، إنّ صحّ القول، فإنّ كلمة الإعجاز تضاعف كلمات الخلق والإبداع والانبثاق وتنتهي إلى لامكان. فمثلاً يُفسّر الإبداع بالمبدع، والمبدع بالإبداع، في إحالة يتبادل فيها الطرفان المواقع ذاتها، فإنّ إعجاز النصّ يُفسّر بالمبدع المُعْجَز الذي أبدعه. يحضر المطلق مرّة أخرى، حيث يثوي تفسيره فيه ويتأبى على كلّ تفسير يقبل به ما عداه. فالنصّ الإبداعي مُعْجَز لأنّه منفصل كلياً عن النصوص التي تلتّه أو كانت سابقة عليه، وهو لا يحتاج إلى شاهد أو دليل، إذ إنّ حجّته فيه وبرهانه محايث له، يتوحّد فيه العلّة والمعلول ويتساوى فيه الدليل والمدلول. ولعلّ هذه الصّفات جميعاً تُخبر عن الاغتراب اللغوي وعن تلعثم اللّغة وهي تتعامل مع موضوعها؛ فكلمة الانفصال لا تلبّي جوهر العمل المُعْجَز، تماماً، لأن الانفصال يفرض الاتصال، والنصّ المُعْجَز لا يعترف بالاتصال ولا يقبل به.

بها وتغترب عنهم، لأنّها أثرٌ لماهية تغاير ماهيتهم. بهذا المعنى، فإنّ الإبداع تمثيلٌ للمطلق في ميدان الظواهر الحسيّة، وتعبير عن المطلق في حقل نسبي وناقص ومجزوء. تبرز هنا قضيّة الزمن وسؤال: «الإبداع الذي لا يشيخ» بلغة أدونيس. فالإبداع لا يشيخ، لأنّه مرتبط بماهية ثابتة، ذات زمن ثابت، مغايرين للماهيات الناقصة والأزمنة المجزوءة. وثبات الماهية المبدعة هذا يستدعي المطلق الذي لا تمسه الأزمنة، ويطلق الإبداع متحرراً من الأزمنة أيضاً، لأنّ الإبداع الحقيقي هو الزمن الحقيقي، وما غايره أتباع فاسد الأزمنة^(٥). ولقد كان بإمكان أدونيس أن يبيّن فكرة «الإبداع الذي لا يشيخ» على نظريات القراءة المعاصرة، حيث الأعمال الفنية الكبيرة تُتيح للأيديولوجيات الاجتماعية المتغيرة أن تجد لها قراءات جديدة. لكن القبول بهذا يفرض الاعتراف بجدل النصّ والقارئ، أو حوار العمل الفنّي والمتلقّي، وهو ما لا ياتلف مع منظور أدونيس، الذي يضع الحقيقة كلّها في النصّ ولا يترك للقارئ إلا نثار الحقيقة. وبسبب هذا، فإنّ أدونيس يربط أبداً بين الإبداع والمستقبل، كما لو أنّ المبدع لا يعثر على قارئه السوي إلا في مستقبل غامض، ينتمي إلى المطلق، بالضرورة، لا إلى الزمن البشري الخارجي. ومع أنّ أدونيس يبيّن اجتهاده على قراءة معمّقة ونافذة

يتخلص أدونيس من التاريخ ليستعيز عنه بزمن دائري مغلق، مادام الإبداع استعادة متواترة لأصل قديم لا زمن له!

بعد مقولة الإعجاز، يتقدّم أدونيس، متسقاً، إلى مقولة جديدة هي: الأصل. فالنصّ المبدع «اكتشاف للأصل لا نهاية له». وفي الركون إلى مقولة الأصل يحضر لاهوت الإبداع وينعدم التاريخ، لأنّ الأصل، وهو مفهوم دينيّ بامتياز، لا زمن له. ومع ذلك، فإنّ الشاعر الكبير لا يتخلّص من التاريخ، وهو سيرورة مفتوحة، ألا يستعيز عنه بزمن دائري مغلق، مادام الإبداع استعادة متواترة لأصل قديم لا زمن له. يتحوّل التاريخ إلى زمن لا جديد فيه، أو إلى دائرة زمنية مغلقة، تتناثر فوقها جملة من الإبداعات المتماثلة، كلّ إبداع فيها استعادة لـ «الأصل» في لحظة زمنية معنيّة، كما لو كان الأصل القديم يتجلّى في أزمنة مختلفة ويظلّ كما كان. يتراءى هنا، من قريب أو من بعيد، حديث أفلاطون عن الشاعر الذي تضع الآلهة الكلمات في فمه. فالآلهة والكلمات ثابتة، إنّها الأصل؛ والمبدع ثابت ومتحول في آن، فهو متحوّل لأنّه موجود في جميع الأزمنة، وهو ثابت لأنّه مرتبط بالأصل – الثابت، الذي يضع الكلام في فمه. وعن طريق المبدع الذي تختاره الآلهة، أو يذهب إليها، يظلّ الأصل موجوداً في جميع الأزمنة، لأنّه يتجلّى في كلام المبدع الذي ينطق بكلامه.

يمتثل أدونيس هنا، ربّما، إلى الفكر الإشراقي الذي يقول: «لو لم تعرفني لما فتشت عني»، أو «لو لم يكن في صفاتك أشياء من صفاتي لما أتيت إليّ» أو «لو لم يكن فيك أجزاء منّي، أنا

للشعر العربي وتاريخه، فإنّ جموحه الفكري يلغي الفواصل، أو يكاد، بين الظواهر، ويدفعه إلى القول بثنائيات قاطعة: الإبداع / الاتّباع، المرثي / المحتجب، العارض / الأبدى، الحاضر / الغائب، الكلّي / الجزئي، الثابت / المتحوّل.... وهذه الثنائيات تجعل من العلاقات جواهر صمّاء تتوازى ولا تتقاطع أبداً، علماً أنّ وجود الظواهر هو وجود سيرورتها، التي ترفض مفاهيم البداية والنهاية والاكتمال الصامت. ولعلّ منطق الثنائية هو الذي يقرّر الفصل الكلّي بين العمل الإبداعي، من حيث هو مطلق، والأعمال الفنيّة القائمة في الزمن الاجتماعي والتاريخي، من حيث هو زمن عارض ومجزوء وقريب من الفساد. فالعمل الإبداعي يتحدّد بذاته، أولاً وأخيراً، لأنّه نموذج غير مسبوق، أو لأنّ نموذجه قائم في ذاته ومحايث له ولا يتوسّل أي نموذج خارجي. وهذا ما يشير إليه أدونيس حين يقول: «الإبداع نموذج ذاته، إنّهُ انبثاق».

تستدعي كلمة الانبثاق، أي الفعل اللامسبوق، كلمة جديدة هي: الإعجاز، الذي هو فعل لا يقبل التكرار والمثابرة. فالنصّ المؤلف، الذي لا يعرف الانبثاق ولا يُعرّض عن المثابرة، استثناء لنصوص أخرى، يحاورها ويرهنها ويتجاوزها وينزاح عنها، ويكون، بالتالي، حلقة من سلسلة ثقافية – أدبية خاضعة للهدم وللبناء. أمّا النصّ الذي انبثق عن المطلق، أي النصّ اللاتاريخي، فإنّه في علاقاته مع النصوص الأخرى،

على أقاليم الروح هو الذي يؤدي إلى إلغاء تاريخ المعرفة الإنسانية وحجب العمل الإنساني الذي راكمها، عن طريق الخطأ والصواب والتجريب والتقنية. والنتيجة هذه لا غرابة فيها، مادام الشاعر يبدأ من مقولة الأصل، والأصل كامل، وينتهي إليها، ومادام يرى الإبداع حضوراً دائماً، أي حضوراً كاملاً لا يعتوره النقص ولا يقبل بمبدأ الحركة والتغير.

يُفضي تهجير النصّ المبدع من حقل الأدب إلى أقاليم الروحانيات إلى إلغاء التاريخ الأدبي والمعايير الأدبية. فوفقاً للموروث النقدي العربي، فإنّ النصوص تنقسم إلى نصّ يندرج في الثقافة التي جاء منها، وإلى نصّ آخر يتأبى على الاندراج، وينفصل انفصلاً كلياً عن النصوص الأخرى التي تشكّل ثقافة المجتمع الذي ولد فيه^(٦). يقبل الشكل الأول ببعض المبادئ النقدية، التي تحدّد موضعه في السلسلة الثقافية التي ينتمي إليها، مثل مبني «المشابهة» والاختلاف، اللذين يتضمنان، بالضرورة، مبدأ القبول والامتنال. ففي مبدأ «المشابهة» يكون النصّ الجديد شبيهاً بنصّ آخر، يزمانه أو يسبقه، مثلما أن مبدأ الاختلاف يقيم الفرق بين النصّ الجديد والنصوص القائمة. ومهما كانت حدود التشابه

الأصل، لما اهتديت إليّ». تستظهر، مرّة أخرى، فلسفة أفلاطون وقد طُعنت بأفكار الفيض والديانات الشرقية، إذ الإنسان الخير يحاكي الخير الذي يستدعيه، وإذ الأصل القديم يهتف إلى من كان منه قريباً. وبالتأكيد، فإنّ على أدونيس أن يقبل من أفلاطون شيئاً وأن يرفض شيئاً آخر. فقد يقبل بمفهوم الإبداع - المثال، ويرفض معنى الشاعر، لأنّ هذا عند أفلاطون مجرد حامل خارجي للقول المبدع، أمّا عند أدونيس فإنّ المبدع والإبداع يتماثلان إلى حدود التماهي.

إنّ مفهوم الأصل ترجمة قريبة للعقل الأوّل في الفلسفة الأفلوطينية. فكما تفيض عن «العقل الأوّل» جملة من العقول اللاحقة الموافقة له؛ فإنّ جملة من الأصول تستأنف لاحقاً الأصل الأوّل وتعيد سيرته رمزياً. وفي الحالين، فإنّ التاريخ المادي المنسوج من الوقائع الاجتماعية لا ضرورة له، ذلك أنّ الفيض، كما تجلّي الأصل في أصول لاحقة، لا ينصاع إلى السببية ولا يحتاج إليها.

ومع أنّ أدونيس يحتفل بالمستقبل كمغامرة، وبالحدائق كرحلة في المجهول، وبالإبداع نزوعاً إلى أقاليم غير مطروقة، فإنّ هذا المستقبل يتبدّد في الزمن الدائري الذي يستلهم الأصل

مفهوم الإبداع عند أدونيس لا ينقصه البريق، لكن لا علاقة له بمفهوم الإبداع بالمعنى النظري، وإنما يرد إلى الدين والأساطير!

والاختلاف، فإن على النصّ الجديد أن يقبل، ولو بشكل نسبي، بالقواعد القائمة في زمانه، وأنّ يمثل، نسبياً، إلى المعايير المتعارف عليها. وعلى هذا، فإنّ النصّ الذي يقطع كلياً مع النصوص القائمة في زمانه لا وجود له، لأن القطع الكلي يلغي إمكانية استقبال النصّ الجديد، ويُقيم بينه وبين القارئ حجاباً لا سبيل إلى اختراقه.. أي يلقي بالنصّ في نقطة عمياء مترامية، حدّها الأوّل الهذيان والجنون وحدّها الآخر الإعجاز والمغايرة.

فالنصّ الأدبي، مُبدعاً كان أم تقليدياً، لا وجود له إلّا في استقباله، أي في لقائه مع القارئ، الذي يحاوره ويستولد معناه، أو يقبل به بصمت ومن دون حوار. وهذا القارئ مشغول، غالباً، بزمانه، بعيداً عن زمن - أصل ونص - أصل، لا يعرف عنهما شيئاً.

وعلى الرغم من الجمال الكبير الذي يقطّط مفهوم النصّ - الأصل، فإنّ هذا الجمال لا يسعف النصّ بشيء كثير. ذلك أنّ قارئ النصّ، بشكل عام، يقرأ فيه جميع النصوص التي قرأها سابقاً^(٧)، أي يقوم بمقارنة بين الجديد الذي بين يديه ونصوص أخرى، مزامنة له أو سابقة عليه. فإن بدت المقارنة مستحيلة، لأنّ النصّ الجديد مغايراً للمغايرة كلّها للنصوص الماثورة، رجع النصّ إلى حيث جاء وخرج من حقل القراءة.

القديم. فالزمن الحقيقي، في هذا التصوّر، لا يتعرّف بالتحوّلات الاجتماعية التي صاغته، بل بمحاولات استعادة الأصل القديم اللامتناهية، الأمر الذي يجعل المستقبل قائماً في الماضي والماضي قائماً في جميع الأزمنة. وهو ما يشير إليه أدونيس حين يقول: «الإبداع حضور دائم، وهو، بكونه حضوراً دائماً، حديث دائماً». وينطوي القول الأخير على الله أو المطلق أو الإبداع، وفقاً لأحوال النظر. فالمطلق، في كماله، موجود في الماضي وموجود، بسبب كماله أيضاً، في المستقبل.. ذلك أنّ كماله يضعه خارج الأزمنة الإنسانية وفوقها معاً.

وبالتأكيد، فإنّ ما يقول به أدونيس متجانس ومتماسك ولا ينقصه البريق، لكنّ هذا القول، رغم جماله، لا علاقة له بمفهوم الإبداع، بالمعنى النظري القوي للكلمة. فمن المفترض أنّ أدونيس يحدّث عن الشعر والأدب ونظرية الإبداع في الأجناس الأدبية. وما يقول به، في صفاته المتعالية، يرد إلى الدين والتصوّف وأقاليم الأساطير. وربّما يتحدث أدونيس عن العالم الداخلي للمبدع، أو عن أحوال الشاعر - الرائي، الأمر الذي يتيح له أن يهيمش الأدب وتاريخه والتاريخ الاجتماعي الذي ينتهجهما، ويسمح له بالولوج إلى عالم المحتجب واللامرئي والحس والإشراق ومناجاة الأصل القديم. ولعلّ قصر الإبداع

(٦) د. حامد أبو زيد: مفهوم النصّ، دراسة في علوم القرآن. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص: ١٦٢ - ١٧١.

(٧) H.R.Jauss: Pour une esthétique de la reception. Gallimard, 1978, p. 25 - 35....

اجتهاد أدونيس المتجدد هو شكل من السيرة الذاتية - الروحية، قبل أن يكون أي شيء آخر. ولأنه سيرة الروح الشغوفة بموضوعها، فإنه يحيل على التصوف وصبوة الإبداع ووجد الخلق وغرام الابتكار، ولا يحيل على النص وعوالم النصوص. وقد يأخذ هذا الحال مجراه في قول الشاعر في كتابه: **النص القرآني وأفاق الكتابة**: «ثم إن الشعر بوصفه بداية، لا يفسر بالزمن، بل الزمن هو الذي يُفسر بالشعر، بل أكاد أقول ليس للشعر زمن، الشعر هو الزمن»^(٨). يتكشف الشعر بداية لما يتلوه، كما لو كان بداية للبدائيات، ويتجلى مرجعاً علوياً تقاس به الأزمنة ويقف عليها، كأن الشعر هو رَحَم الوجود كله والباقي تفاصيل، مُعْجَز هو آية على الإعجاز وتجسيد لكل مطلق حقيقي. يقول البغدادي: «والذين جردوا وجود خالقهم عن الزمان قالوا بأنه موجود في الدهر والسرمد، بل وجوده هو الدهر والسرمد، فغيروا لفظة الزمان وما غيروا معناه»^(٩). وأدونيس يقع على ما شاء من الالفاظ ويحتفظ بالمعنى الذي يريد: فالشعر هو الدهر، والدهر هو المطلق، والمطلق هو الشعر، والشعر هو الشاعر، أي الزمن الذي لا يحتاج إلى الأزمنة. وفي هذا كله، يصوغ أدونيس خطابه الإبداعي بلغة دينية، تخبرها واصطفاها، يأخذ فيها الشعر موضع المقدسات جميعاً، أو يكاد. يقول أبو سليمان المنطقي السجستاني: «فالدهر إذا فهم منه امتداد وجود ذات لا ابتداء لها ولا انتهاء، فهو الدهر المطلق» وهو الذي يرجع منه إلى الذات التي هي أقدم الذوات»^(١٠). يساوي الإبداع الذي يتحدث عنه أدونيس الدهر المطلق ويأخذ بصفاته المحتملة كلها. وهو حين يقول: «الإبداع حضور دائم، وهو بكونه حضوراً دائماً، حديث أبداً، فإنه يستأنف اللغة الدينية التي تحتفل بالنقي الأزلي وتعرض عن الديني المندس. يقول التوحيدي نقلاً عن أفلوطين، في حديثه عن السقوط من العالم العلوي إلى عالم المادة والفساد: «إنما صرنا لا نذكر ذلك العالم، لأننا قبل أن نصير في هذا العالم لم نكن أصحاب ذكر. وذلك أن الأشياء هناك ظاهرة حاضرة، وليس هناك مستقبل ولا ماض، بل كلها حاضرة كحضورها الآن عندنا، فلذلك لم نكن نحتاج إلى الذكر، لأننا لم نكن من أبناء الزمان، بل الزمان من أبنائنا، لأننا كنا في حين الدهر»^(١١). يقوم الإبداع في الدهر ويستقر المبدع في السرمد، أي في عالم لا يعرف من التجربة الأرضية شيئاً. كأن أدونيس يقول مع غيره من المتصوفة: «كل الأشياء التي لزمنا في هذا العالم، فإن خلافها يلزمنا في ذلك العالم، وذلك أن الذي لزمنا هنا النماء والحس والروية. ونحن هناك لا نمتي، ولا نحس، ولا نرى..... وكل شيء هناك إنما يعلم ولا يُذكر، لأن الأشياء هناك حاضرة بحال واحد»^(١٢). كل شيء في عالم «هناك» يتوافق مع دلالة الإبداع عند أدونيس، إذ القلب عين،

تطرد نظرية القراءة فكرة الخلق من عدم، التي تشي بها أفكار أدونيس، رغم جملة المتناثرة عن المبدعين. فلا شيء يولد من عدم، ولا أحد يرتد إلى الأصل، حتى لو أراد، والإبداع، في تحديده الأخير، تشكيل لعناصر قائمة ومعطاة سلفاً، أو إعادة كتابة جديدة لنص مكتوب ومعطى منذ زمن، أو نقل عناصر متعددة من النص الاجتماعي المتناثر إلى النص اللغوي الموحد. وكل هذا يؤكد مبادئ نقدية ثلاثة لا يمكن القفز فوقها، وهي: المشابهة، القبول، الإرجاع. فالمبدأ الأول يقرأ نصاً على ضوء نص آخر سبقه، والمبدأ الثاني يرى في النص الجديد امتداداً نسبياً للنصوص الأخرى، أما المبدأ الثالث فيعيد النص إلى جملة النصوص التي كوّنته؛ فكما يقرأ القارئ في نص محدد نصوصاً يعرفها، فإن كاتب النص يدرج في نصه كل النصوص التي جعلته كاتباً.

تسمح هذه المبادئ مجتمعة بالاقتراب من النتيجتين التاليتين، تقول الأولى: يسمح مفهوم المقارنة النصية بحضور التاريخ إلى النصوص المقارن فيما بينها، حيث يتجلى في علاقات التماثل والمثابهة، أو يستبين في علاقات الاختلاف والمغايرة. وتقول النتيجة الثانية: يستلزم مفهوم المقارنة النصية غياب مفهوم النص - الأصل، وغياب الإعجاز عن النص ومبدعه. فالقول بالنص - الأصل يجعل من تاريخ القراءة والكتابة أمراً نافلاً، مثلما أن مفهوم الإعجاز يسحب النص من التاريخ ويرمي به إلى فضاء المطلق.

إن الانقذاف إلى المطلق والعودة إلى زمن بدئي نقي، أو زمن استهلاكي خالص، يدفع أدونيس إلى الفصل الكلي بين الإبداع والتقنية: «الإبداع ليس تقدماً نقياً، إنه انبثاق». والفصل هذا، في رفضه للتقدم التقني، يرفض التراكم المعرفي وتعددية المراجع المعرفية، ذلك أن التقنية لا وجود لها من دون هذين العنصرين. وما هذا الفصل إلا دفاع عن «الذات المبدعة المحضة، التي تخلق من العدم، وتحقق خلقها في مدارات «السحر، التخيل، اللانهاية، الباطن، الانخفاف، الإشراق، الشطح، النبوة، الرؤيا، الحلم، العجائية، الكشف، الانبثاق...»^(٨). وقد يبدو، ظاهرياً، أن مقولة التقنية خاصة بالعلم وتطبيقاته، وبعيدة البعد كله عن الشعر والخلق الأدبي. لكن العودة إلى اجتهادات متعددة في نظرية الأدب تقول بغير ذلك، الأمر الذي يدل مرة أخرى أن أدونيس لا يكتب عن المنتج الإبداعي، بل عن العالم الروحي لمبدع - مثال، أو لمبدع - أصل، يتوق إليه الشاعر ويتطلع إليه.

إن شغف أدونيس الكبير بالشعر، من حيث هو الإبداع الأكبر، يقوده إلى تنظير على صورته، فكأنه لا يكتب عن الشعر والإبداع، بل عن شغفه بالشعر والإبداع. وبهذا المعنى فإن

(٨) مواقف، العدد ٣٦، ص: ١٥٣.

(٩) أدونيس، المرجع السابق، ص: ١١٦.

(١٠) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم. المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٨٤.

(١١) المرجع السابق، ص: ١٧٦.

(١٢) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٠، ص: ٣٩٩ - ٤٠١ (ورد في كتاب الألوسي).

(١٣) حسام الألوسي، ص: ١٧٨.

موجودة مسبقاً، تُعطي في التقائها وتفاعلاتها المتبادلة نتائج معرفية جديدة. وعلى هذا، فإن القطع المعرفي، في معناه النظري السليم، نفي لكل تصور عن إبداع شامل أو قطع شامل، لأنه محصلة، لما سبقه وبداية جديدة لما يتبعه. أي أن الاعتراف بنسبية المعرفة شرط لكل قول بالقطع المعرفي.

يفضي المفهوم هذا، منطقياً، إلى نتيجتين متضافرتين، تقول الأولى بأن كل قطع معرفي هو سيروية تراكم بطيئة تتجاوز جهود الأفراد، وتقول الثانية بأن القطع المعرفي لا يحيل أبداً على حاضر نقي ومستقل بذاته؛ فالقطع بداية لا نهاية لها ونهاية لبداية عصي على التحديد. وهاتان النتيجتان لا تأتلفان مع الإبداع الذي يقول به أدونيس. ذلك أن النتيجة الأولى تنفي «الذات المبدعة المحضة»، في حين تنفي الثانية مقولة «الحاضر المطلق»، التي هي ترجمة أخرى لشعار أدونيس «إن الإبداع لا زمن له».

إن مغالاة أدونيس في الاحتفال بالإبداع تجعله يختزل «تاريخ الفكر» إلى زمن إبداعي محض يوازي زمناً أتباعياً محضاً؛ والزمن الأول حقيقي وقديم والزمن الثاني عارض وأثري الوجود. بل إن هذه المغالاة المتكئة على الشغف بالشعر وإبداعه هي في أساس الانزياح المتواتر في خطاب أدونيس:

والروح تقبض على الأحوال وترسلها، والحال مكتمل يجانف النمو ويجافي الحركة، لأن ما كان كاملاً لا يعرف الزمن.

إن ما يبده أدونيس جميل ومسكون بالمفارقة: جميل في مثابرتة الفكرية؛ ومليء بالتناقض، لأنه يمزج بين حقلين مختلفين، أو بين حقول كثيرة. وآية هذا المزج الجامع استعمال مفاهيم نظرية في أغراض مجافية لها، كما هو الحال مع المفهوم النظري: القطع المعرفي. وبين السرد والقطع المعرفي مسافة تاريخية مديدة وبالغة الغرابة؛ فالأول يرد إلى التصوف وفلسفة الإشراق والمذاهب الغنوصية، والثاني يرتبط بفلسفة العلوم وبالفلسفة الماركسية، حيث تحضر مساهمات باشلار وكانغيليم وأكتوسير ودومينيك لوكور. ومع هذا، فإن أدونيس يتابع دربه فاصلاً بين الكلام وظلال الكلام، فيرمي بالظلال إلى القارئ ويحتفظ لذاته بالكلام الحقيقي. واتكاء على هذا الفصل فإنه يجرّد مفهوم القطع المعرفي من تاريخيته، وهو مفهوم نظري - تاريخي بامتياز، ويرده إلى تصور رمزي - ديني. فالقطع الذي يقول به قائم في مكان ما خارج المعرفة التاريخية، لا يحتاج إلى تاريخ الفيزياء والبيولوجيا ولا إلى جدل ماركس وهيجل. ذلك أنه قطع «فصل» بين عالم علوي ناصع الكمول

يدخل أدونيس مفهوماً نظرياً، هو «القطع المعرفي» الذي يقول بنسبية المعرفة، إلى ميتافيزيقا تقليدية مرجعها الدهر والسرد والمطلق!

حيث علم الجمال ينزاح إلى الفلسفة الدينية، والفلسفة هذه إلى التصوف، والآخر إلى مجال الأسطورة. ومثلما يستطيع قارئ أدونيس أن يبرهن أن زمن الإبداع عنده زمن ديني، فإنه يستطيع أيضاً أن يقرأ فكر أدونيس في تعاليم الأساطير.

وربما يبحث أدونيس عن السعادة البريئة واليقين النقي والإيمان المجلّ بالندى، وربما كان البحث وازعاً على ارتياد مواقع الفكر الأولى واقتباس روح نقيّة أولى لم يكرها الاضطراب الإنساني، ولم يشقلها بالغبار والأترية. يقول ميرسيا إيلياد في كتابه: «ملاحم من الأسطورة»: «تسوي الأسطورة تاريخاً مقدساً، وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن «البدايات» العجيب. تذكر كيف خرج، وأقع ما، إلى حيز الوجود، بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة، سواء كان ذلك الواقع كلياً مثل: الكون، أو جانباً منه». ويقول أيضاً: «ولما كانت الأسطورة تتحدث عن أفعال الكائنات الخارقة، وعن تجليات قدرتها المقدسة، فقد باتت النموذج المثالي لمجمل الأنشطة الإنسانية، ذات الدلالة والمعنى»^(١). وأدونيس مأخوذ بالزمن الأول ومشدود إلى النموذج المثالي، للذين لا يوجدان إلا في الأساطير، أو ما هو قريب من الأساطير. ولا يختلف الأمر في شيء لحظة الاقتراب من الأصل الأول والخلق الأوّل والنص الأوّل والسرد الأوّل، إذ الأوّل

وعالم دنيوي خفيض، قوامه الافتراض والتجريب والمعرفة الناقصة. وإذا كان أكتوسير قد أقام قطعاً جذرياً بين العلم والأيدولوجيا والوعي واللاوعي والمقولة والمفهوم، فإن أدونيس يختزل المفاهيم إلى كلمات بريئة، ويفصل بين العلم والبصيرة والمرئي والمحتجب والتاريخ والزمن.... أي أنه يدخل مفهوماً نظرياً إلى ميتافيزيقا تقليدية، مرجعها الدهر والسرد والمطلق، وكل ما كان مكتملاً منذ «زمن البدايات». والمكتمل لا يعترف بالقطع، لأن الأخير يعني النقص والتصحيح وسلسلة من النقاط العمياء الضرورية. فالحديث عن القطع المعرفي، في زمن محدّد، حديث عن زمن معرفي ناقص سبق، مهد لما يتلوه وكان شرطاً لوجوده... الأمر الذي يعني أن مفهوم القطع المعرفي ينقض مقولة النص - الأصل نقضاً كاملاً، وينقض كل ما له علاقة بالديمومة المتصلة والحضور السرمدي. أي أنه مفهوم تاريخي ينتمي إلى نظرية تاريخية في المعرفة.

ولعل القبول بتاريخ المعرفة، من حيث هو تبدل وتحول وصراع، هو الذي يفصل بين مفهوم الإنتاج المعرفي وأسطورة الإبداع الشامل. فالقطع المعرفي يتعين كحدث تاريخي في حقل معرفة محدّدة، أقضى إليه تراكم كمي وكيفي، أنجزه تطوّر فردي وجماعي، نظري وتقني في آن. إنه أثر لمرآح متتابعة من الجهد العلمي وتجاوز للرحلة الأخيرة منها. بل يمكن القول: إن القطع المعرفي محصلة لالتقاء نزوعات معرفية

المتعدد يوقظ أطيايف الخليقة الأولى ويسحب الروح من عالم التلوّث إلى عالم النقاء والمستحيل والسؤال - الأحجية. ولعلّ السؤال - الأحجية كما النصّ - الأصل عند أدونيس، هو الذي يدفع إيلياذ إلى القول: «إنّ التاريخ المروي من خلال الأسطورة يؤلّف معرفة من المستوى السري».

يُضَيء ما تقول به الأسطورة القول الأدونيسي عن الإبداع من جديد، باعتباره قولاً يناجي روح المبدع ويعف عن إبداعه، مادام الإبداع امتداداً للروح ومراًة لها. تقول أسطورة هندية: «إنّ الصياد السعيد هو الذي يعرف أصل الطريدة»^(١٥)، لأنّ معرفة الأصل تعطي سلطاناً سحرياً على الطريدة، فكأنّ الصياد لا يحسن المطاردة إلا إذا عرف أصل الطريدة التي يلاحقها. وهناك أسطورة أخرى تقول: «ينبغي الحديث عن أصل الدواء، في زمن ظهور السّماء والنجوم والشمس والقمر، ولولا ذلك لما تيسّر الحديث عن الدواء». وفي الحالين، يبدو الذهاب إلى الأصل ضماناً للفعل والفاعلية. ذلك أنّ خلق الكون، في صورته الأصلية، يشكّل الطراز النموذجي لكل موقف إبداعي، في

التصوّر الأسطوري. فبالإضافة إلى الخلق الأوّل، الذي أنجزته قوى خارقة، هناك «الزمن القوي» الملازم له: «كان ذلك الزمان، الوعاء الذي استوعب خلقاً جديداً، إذا صحّ قولنا، أمّا الزمان المنصرم والممتد بين حصول الأصل واللحظة الحاضرة، فليس زماناً «قوياً» ولا يحمل «دلالة» (باستثناء القواصل الزمنية التي يسترجع فيها المرء الزمان الأوّل، ويعيده إلى الراهن). لهذا السبب يجري إهماله وعدم الاكتراث به، أو يسعى الإنسان جهده إلى إلغائه وإبطاله»^(١٦). إن ما يقول به أدونيس عن النصّ اللامسبوق الذي لا يشيخ مرآة صفيّة لمقولات البداية والعودة المطلقة والعودة إلى الوراء وزمن البدايات والولادة الصوفية التي تقول بها الأساطير والمنطق الأسطوري.

ويظلّ نصّ أدونيس جميلاً ومسكوناً بالمفارقة: جميل لأنّه يستقي تنظيره للوقائع المشخّصة من زمن وهمي، أو قريب من الحلم... ومليء بالمفارقة لأنّه يعثر على الحادثة في رحم الأساطير البائدة.

دمشق

(١٥) ميرسيا إيلياذ: ملامح من الأسطورة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥. ص: ٣٦ - ٤٤...
(١٦) ميرسيا إيلياذ. ص: ٤٧.

صدر حديثاً



اللاعبون والمشهد

إلى شوقي بغدادى ومحمد عفيفي مطر

خليل الخوري

حاجبٌ واقفٌ في مناخِ السقوطِ (ييميناهُ من
نتنهم خرقه) يتلقفهم ساقطاً ساقطاً، والتفرزُ
يخنقه، ثم يرمي بهم في غيابةِ جبِّ النذالةِ،
ينفضه الغثيانُ، فيصرخُ: بشنَّ الختامِ.
روائحهم تزكمُ الجوَّ..
لا.. لم يكنْ ما يبيضونه كلمات.. ولكنْ بصاقاً
وقيناً... أجل.. كانَ للوغدِ منهم قناعٌ، قناعانِ، متحفٌ
أقنعة، لغة، لغتانِ، لغاتُ، وكانَ له رقمٌ
في ملفاتِ أسيارِهِ..
كانَ لغماً يوقته الموتُ ما بينَ سورة طه
ووجهِ الشهيدِ.
«جواكرُ» اتقنتِ الانزلاقَ، تخاتلُ، تنزلُ ما
بين وترين شفعاً وما بين شفيعين وترأ..
[تلمسُ إذاً وجهك الآن،
ما انفكَّ وجهك وجهك،
لونك لونك في صفحاتِ

... وتوترُ إذاً باتِّجاءِ المفاجأة.. انتهتِ
الآنَ أمسيةُ العرضِ... دامت ثلاثينَ دورةً
ليل.. وأكثر.. والقاعة الآن واجمةٌ يتناب
فيها الصدى والمقاعد..
لم ينصرف أحدٌ أو يصفقُ... نواظر تشهقُ
مصعوقة، يتألق فيها البوارُ... صحارى رمادٍ
تحدقُ ما بين بردِ الذهولِ ونارِ التساؤلِ.
حتى الستارة واقفة في الفراغ.. تراوحُ، تكبحُ
دهشتها:
[سقط المشهد الآن...
من أخرجوه ومن مثلوه..
المؤلفُ واللغة المسرحيةُ
والماكياج..
وحتى الملحن..
... كلُّهم!

مرايا الصباح،

يصحُ الصحيحُ، تقولُ

لنا الحكمةُ البابليةُ،

فاشكرُ...]

... وعدُ فتوتُرُ فإنَّ البروقَ..

تتمم شاهدَةُ فاجأتها انهياراتُ أمسيةٍ

العرض... ماذا؟ أولاءِ كانوا كباراً؟

بماذا؟

أهذا القميُّ صنيعةُ مفسسةِ الشُّبُهاتِ،

بغليونهِ المتهتكِ ما بينَ أسنانهِ كان حقاً

كبيراً؟

بماذا؟ أباتقولُ والمتناولُ والمتسولُ

والتجولُ والمتنولُ والمتنصلُ والمسترابُ به؟

ثم هذا، هجاءُ الحياةِ، فضيحتها وريبُ التلطي

وخريجُ هجنته، متعاطي المروق الذي يتعيشُ

من نهشِ عرضِ البلادِ التي دثرتُه وقبرِ أبيه،

وقد عبرَ الأرضَ بوابةً إثرَ بوابةٍ يتمسحُ

بالناخسينِ ووصمةُ طورانٍ تاكلُ سيحنته،

وبجعبتِه قلبُه المتفسخُ يعرضُه في مزاداتِ

أهلِ السفاتجِ، وهو يحاضرُ عن كبرياءِ العقافِ،

ليرجعَ ليلاً إلى وكرِه وهو يحملُ أشلاءَ عرضِ

القصيدةِ نازفةً، دونَ قلبٍ وحبٍّ سوى طيفِ

أوزارِه؟

أم هو العنكبوتُ الذي كان يخضرُ يحمرُّ

يصفرُّ ما بينَ ربٍّ وربٍّ وسوقٍ وسوقٍ يعاقرُ

أوهامةُ يستدرُّ بجثَّةٍ وجدانهِ في مواخيرِ

من صبروا في متاحِفهم جثثُ الساقطين.. وقد

هزئتُ ثم بأنَّ طَلاها أصيلتُه وهو يهجُرُها

تتسكعُ فوقَ القوارعِ في غريبتينِ، تكونُ

ركابَ الغريبِ!؟

أأكملُ؟ إنَّ القوائمَ عامرةٌ.. للزواحفِ

أيضاً تاريخُها، اللذالاتُ فرسانُها..

فانسجمُ..

إنَّ عصرأً بأكملهٍ يشهدُ الآنَ ليل

السقوطِ وأمسيةُ الساقطينِ..

توتُرُ إذاً باتجاهِ الصواعقِ،

واسهرُ على عتباتِ التوقعِ...

قالتُ لنا الحكمةُ البابليةُ،

وهي تقولُ لنا..

وتقولُ لنا قِيراتُ الصباحِ!..



التمائيل..

سهيل الشعار

- «رُزْقة» ثمنها مليون ليرة.
وتابعت بعد أن جلست قرب المدفأة:
- لكنني - وأنت تعلمين ذلك - لست طماعاً. سأبيع هذه الرزقة بعشرين ألف ليرة فقط.
- قليل. من مليون إلى عشرين ألف. هذا قليل جداً!
- لا. ليس قليلاً. ألم تسمعي المثل الذي يقول: «ارضَ بالقليل تكن غنياً؟». سأوزع هذه الثروة على جيراننا الفقراء.
رفعت أُمِّي يديها، وشرعت - كالعادة - تتضرع إلى الله وتدعولي بطول العمر:
- «روح يا سندي. الأرض تطلعك، والسما تنزلك».
تابعت مغتبطاً وأنا أنظر إلى التمثال:
- طبعاً. ونحن سنأخذ ما يكفيننا لشراء الخبز والبطاطا لمدة عام.

- ٥ -

في الساعة الخامسة صباحاً، توقفت سيارة الشرطة أمام غرفتنا، ونزل منها عدة رجال مسلحين. رأيتهم من خلال النافذة الصغيرة، وكان العجوز معهم.
قلت لأُمِّي التي استيقظت:
- لا تخافي. إنهم أولاد حلال.
قُرع الباب..
قلت فجأة:
- عشرون ألف ليرة. فوراً. عدّاً ونقداً.
قُرع الباب من جديد:
- افتح يا لص. يا حرامي. افتح.
- أنا لست لصاً، كما تظنون، أريد عشرين ألف ليرة فقط لشراء الخبز والبطاطا لنا ولجيراننا.
- افتح وإلاّ كسرنا الباب!
قلت:
- طولوا بالكم يا جماعة، بالرواق والتفاهم يصير كل شيء.

ثم تابعت وأنا أقترّب من التمثال:
- أريد أن أسألكم يا شباب: اليس بيع التماثيل لشراء الخبز والبطاطا للناس أفضل بكثير من أن تبقى هذه التماثيل «مصمودة» في الساحات العامة والحدائق للفرجة؟
لم يطلوا بالهم. كسروا الباب وأخذوني مع التمثال إلى المخفر. ركوني هناك ركلات قاسية عديدة.. وسجلوا اسمي واسم أبي وأُمِّي، وأسماء الجيران على دفتر كبير.. مع وضع ملاحظة بالقلم الأحمر العريض إلى جانب اسمي الثلاثي: «... نصاب وحرامي، ويحتال على الدولة والقانون...».
وقد أطلق سراحي بعد عدة سنوات.. لأجد نفسي وحيداً دون أم، وقد كثرت التماثيل، وملأت ساحات المدينة...

دمشق

(الكاتب من أصل لبناني)

- ١ -

كثيرة جداً هي التماثيل في بلادنا.. أكثر بكثير من المقاهي والمراحيض العامة، ودور السينما، والمؤسسات الاستهلاكية، ومواقف «السرفيس». وهي - أقصد التماثيل - في ازدياد مستمر..

- ٢ -

كان عمري ستة عشر عاماً.
هأنذا أتقدم.. الفصل خريف، والأشجار عارية تماماً، والرياح باردة شرسية، وأنا حزين، وقلبي عار من كل شيء، وغرفتنا بائسة وشاحبة كالموت، وأُمِّي العجوز مريضة جداً.
أتقدم..
واتذكر حياتنا الكثيرة..
أقفز بحذر إلى حديقة المتحف الوطني للمدينة، وأنسل كثعبان جائع متخفياً بين التماثيل الرومانية القديمة.. أقترّب من التمثال.
ليس التمثال ثقیلاً، باستطاعتي حمله، ونقله إلى غرفتنا الصغيرة. وسيفرح الجيران حين أوزع عليهم «الفدية».

أصل..
سأعتقل التمثال وأحتجزه لعدة أيام أو أسابيع - حسب الظروف - ثم أذهب بنفسني إلى مخفر المدينة، وأعترف بأنني أحتجز تمثالاً ثميناً داخل غرفتي الصغيرة، ولن أفرج عنه إلا بعد مفاوضات، أصر فيها على شروطي:
- أريد فدية.
بعد ذلك، سأوزع ما كسبته على الجيران لشراء الخبز والبطاطا، وأشياء أخرى..

- ٣ -

أحمل التمثال على ظهري، ثم أقفز بصعوبة إلى الشارع. الرياح باردة تصفع وجهي، والمساء حزين وشاحب كغرفتنا. أسير عدة خطوات.. ثم أنطلق... أسمع أحدهم يصيح:
«لص. لص. اقبضوا عليه!».
أدرك أنّ خطئني انكشفت، لكنّها لن تفشل. أضعاف من سرعتي.. يتبعني رجل يزعم بخوف:
«لص. لص»..

لا شك أنّه حارس المتحف، كيف لم أره؟
رجل عجوز، كمقبرة قديمة، رخو، لا يقوى على الكلام، بصعوبة ينتزع من حلقه كلمة واحدة ممطوطة: لص.. لص..
أستطيع الهرب منه بسهولة..
كان الليل ثقیلاً، وغائماً، والضباب يلف الشوارع والأبنية العالية المضاءة.

- ٤ -

سألت أُمِّي مستغربة:

- ما هذا؟!

قلت وأنا أعطي التمثال:

الخطم

محمد إسماعيل

يسمع طوال الليل كلباً «مشلوغاً»، فلتت مساميره، وظلّ يتنفس وراء الحائط، يقض مضجعه، بخوف، يمنعه من الذهاب للمرحاض؛ فيستوثق من قفل الباب جيداً، لينام على مضض. وأحياناً يضطر للتبول في الأواني المتوفرة قرب، في الغرفة.

كان الكلب الذي يتنفس خلف الحائط، لوح منفلت من سقف المرحاض، الملاصق لغرفته. تحركه ريح الفلاة؛ فيبعث ما يشبه الأنين.

صباحاً، أذرت السريّة قاطبة، بالتجمع في ساحة العروض، فامتثلوا لنذيره.

وعندما أدّى رئيس العرفاء التحية: «سيدي، السرية حاضرة، كما أمرتم»، ارتطمت يده بباب الناموسية الثانوية، مانعة البعوض، ارتطاماً خفيفاً، لم يشعر به، أو بالخدوش شبه الدامية، على ظاهر كفه.

تحرك بلامبالاة واثقة، صوب النافذة، وراح يتأمل في السرية المتجمعة في ساحة العروض.

اخترقت نظرائه النافذة، كأنها تزيح آثار خيل جمحت فوق زجاجها، فلطخت بالوحل، ثم غادرت على المجهول.

ترجل من سيارته «الوان» الصغيرة، مستعرضاً صفوف الفصائل. ثم أصدر أوامره. فصاحوا جميعاً: «نعم سيدي»، بهبة واحدة، تشبه ثغاء حمل جمعي، مخشوشن جبال الصوت؛ ربما لثقل السكن المعلقة في عنقه، على أهبّة الابتهاال إليه، قرباناً لإله أصم، لا يبيغض الخطايا، ولا يثيب الحسنات.

والحق أنه لم يصدر آية أوامر، بل تلفظ بكلمات لا يعنها، تشبه المهمة. لم يحرك شفتيه، وإنما هو احتكاك الأحذية العسكرية الثقيلة، بالأرض، ذاك الذي سمعوه، كما لو كان تعليمات صادرة عن الأمر، حين ارتقى «واژه» مغادراً.

صوت المحرك البخاري في كلمة «وان»، يثير لدى السامع تصوراً بلورياً، يحلق في الرأس، مثل حشرة طيارة سوداء، تنتقل بين الأحراش القريبة، عند طرف المعسكر، تحيط بها هالة من ظنين.

لكن الجميع، حتى الذين لم يساقوا للخدمة العسكرية، اطلعوا على نموذج «الوان» ماثلاً، في شاشة التلفزيون المناضل، وهو يعرض صور الأمراء، العائدين من المعركة، حفاة، هاربين بالنصر.

ساروا في رتل مهيب، يضربون أقدامهم بحزم وأناة، و... يثيرون التراب، كأنهم بهلوانات تتأرجح على سلك كوني وضاء، يصل بين ضلفتي المعسكر المفتحتين، تطلان على ظلمات العالم السفلي، تصطف على وجوههم آثار شروخ وريصاص، خراقتها الحرب، أثناء موت نجوا منه بصعوبة، تماماً، مثل سهولة موت الآخرين، رفاقهم. هناك. حيث ينسى المرء ولده وأمه وأباه... ينسى عبوديته لإله يرضى بما يحدث تحته.. على الأرض.

كانوا، وما انفكوا، وسيظلون، أبواباً في مبانٍ، لا وجود لها، على خريطة الزمن.

شاهد في سقف المرحاض، الملاصق لغرفته، لوحاً جباناً، انتزع دوي القصف معظم مساميره، وظل يتأرجح.. تحركه الريح، ليلاً، بخسة وغباء؛ فلا يمثل لشجاعة أوامره الذكية.

العراق

وكان يعبر عن فرحته بضحكات عالية ومهمات مبهمة، جعلتهم يضحكون وهم يرونه يطير فرحاً وهو يملأ الدلو من الطلمبة. وبعد أن اختفى بعيداً عن أعينهم في نهاية الحظيرة، جاءتهم أصواته الفرحة المختلطة بطرطشات الماء فرق بدنه، وهو يغتسل تحت وقع عيني جاموسته الواسعتين. وكان يرتدي ملابسه ويعاتب الحمار مقلداً إياه وهو ينظر إليه ببلاهة. كانت شقيقاته يحطن به: واحدة تضبط اعوجاج طاقيته، وأخرى تسوي جلبابه بكفّيه، وثالثة تفرد له شال عمته الأبيض. كن يودعنه وهو يمضي خلف أبويه وجدته بالتصفيق والغناء متجهاً لبית العم عوف لخطبة مفيدة..

«- يالله يا عيسوي.. يالله يا ضناي»

صوت الجدة يجرح صمت الليل. لم يكن هناك بد مما هو لا بد منه، وهو يرفع يده بتردد نحو مفيدة:

«في بيت العم قدمت له مفيدة الخجولة كوب الشراب الأحمر وهو في قمة الانبساط. كانت الجدة تمسك بيده وببيدها، وأدرك أنها تتحدث بشانه وهي توصيها:

مخذي بالك منه يا مفيدة.. طيب وقلبه أبيض..

لاحظت الجدة الأصبع المتوترة المترددة:

«- يالله يا عيسوي.. يالله يا ضناي»

كان عيسوي مغضباً عينيه، يكاد يغيب عن وعيه وهو يدفع إصبعه التي استقرت في جسد مفيدة وهي تصرخ، والجدة خضرة - تدفع غير قادرة - يده بعيداً:

«- مش هنا يا عيسوي.. مش هنا يا عيسوي».

والإصبع المترددة تغوص في لحم البطن، وصوت مفيدة المتواصل العلو المستنجد يصل حتى المندرة الخارجية، فيهرول الجميع إلى الحجرة التي اكتظت بهم شطراً طويلاً من الليل.

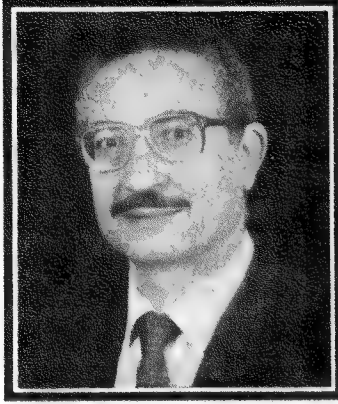
ولأول مرة يدرك عيسوي المهموم أنه أبكم يعجز لسانه عن توضيح الأمر، وأنه أصم غير قادر على سماع كلماتهم لمفيدة... وهم يطمأنونها ويهدئون خاطرها:

«- معذور يا مفيدة...»

كان غارقاً في هواجسه وأفكاره، وقلبه يدق، والدم الذي اضطرم في عروقه يجري كالنهر الموشك على الفيضان، وصدره يغلي كمرجل أوشك على الفوران. أدرك أن الأمر لم يعد يحتمل، وأن عليه تأكيد رجولته، لا أمامهم فحسب - فلم يعد يههم أمرهم - بل أمام مفيدة التي قبلت أن تعاشره في أيامها المقبلة. استجمع عزيمته وهو يصيح فيهم ويدفعهم بغلظة خارج حجرته واحداً تلو الآخر... بما فيهم الجدة، التي أقلقها وأخافها هياج المفاجئ وهو يمسك بكفها فتنصاع له خارجة معهم. لكنهم لم يبتعدوا كثيراً هذه المرة، بل تجمعوا في صحن الدار انتظاراً لخروجه براءة الانتصار.

أوصد بابيه ووقف في مواجهة مفيدة، المضطربة، الغارقة في خجلها، المنكمشة كقطعة مذعورة. كان عليه أن يروضها برفق، وبيتسم لها، ويبعث الطمأنينة في قلبها الواجف. ولما تأكد له هذا تقدم نحوها وهو يستعد للمحاولة الثانية ويتحسب ألا يخطئ الهدف هذه المرة.

مصر



هفزي هافز

«غرناطة» والهم القومي على مرآيا التاريخ العربي

من أبرز القواسم المشتركة في عدد كبير من الروايات العربية التي صدرت في مصر عام ١٩٥٥ الهم القومي الذي يتجلى مرة على مرآيا التاريخ كما في ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، وأخرى على مرآيا العلاقة الإشكالية بين الأنا والأخر كما في رواية بها، طاهر الحب في المنفى، وثالثة من خلال العلاقة بها أدعوه بالذات الأخرى أو بأهد تبادلتها في بلد عربي أفر كما في ثنائية علاء، الديب أطفال بلا دموع وقمر على المستنقع، ورابعة من خلال تحديد الذات في ذاتها في رآة حدث صادم يدفعها إلى إعادة النظر في حاضرها وتأمل مساراتها كما في رواية طعم الحريق لمحمود الورداني. ولأهمية هذا الهم القومي العام وتعدد تجلياته سأحاول هنا قراءة هذه الروايات كل على حدة للتعرف على استراتيجياتها المختلفة في تناول هذا الموضوع الحيوي من ناحية، وللكشف عن مدى تغلغل هذا الهم العام في أكثر تفاصيل العالم السردى خصوصية. وقد أشرت عدداً من الروايات العربية التي كتبت في مصر ليدرك القارئ مدى تمسك مصر - كما تبدى في إنجاز ضميرها الأدبي - بهويتها العربية بالرغم من كل الجهود المستميتة لتشويش بوصلة رؤيتها، وللإقانة الحواجز بينها وبين وجودها العربي الفاعل.

أن تكون الردّ العربي الوحيد على الاحتفال بالثوية الخامسة لخروج العرب من إسبانيا، وهو الاحتفال الذي أحالته إسبانيا إلى احتفال أوروبي وغربي شامل عام ١٩٩٢.

(١) سقوط غرناطة والوقوع في قبضة التردّي والدمار

لذلك تختار رواية غرناطة وهي الرواية الأولى في هذه الثلاثية عام ١٤٩٢ لتبدأ به أحداثها. فقد رافق خروج العرب من الأندلس اكتشاف الإيطالي كريستوفر كولومبوس لأمريكا تحت رعاية فرديناند وإيزابيلا اللذين قادا حملة استئصال العرب من إسبانيا، فكان ذلك مدعاة للضجة الكبيرة وللعرض الضخم الذي رافق الاحتفالات الإسبانية الغربية الضخمة بهذه المناسبة. وتعي الرواية أن ثمة رابطة ما بين الحدثين، وأن تزامنها ليس مجرد صدفة، بل هو ابن مسار فكري وتاريخي متكامل. فإذا كان وقع اكتشاف أمريكا مدمراً ومريعاً بالنسبة لحضارات الإنكا والأزتك والهنود الحمر من سكان البلاد الأصليين، فإن انتصار فرديناند وإيزابيلا على بقايا الحكم العربي في الأندلس كان له الأثر نفسه على عرب الأندلس وثقافتهم ولغتهم. وتبدأ الرواية بأن تقدم لنا وقع أحداث هذا العام الفادحة على عرب إسبانيا في ذلك الوقت، ولتعرض أمامنا بدأب وتفصيل شديدين على مد صفحات الرواية التي تتجاوز الثلاثية ثمن الهزيمة الباطل الذي دفعه العرب. تبدأ الرواية فجر توقيع معاهدة تسليم أبي عبد الله محمد الصغير، آخر ملوك بني الأحمر، غرناطة بمشهد استعاري دال في

ثلاثية رضوى عاشور^(*) الروائية غرناطة ومريمة والرحيل عمل يستحق التوقف عنده طويلاً لعدة أسباب: أولها أنه يجيء بعد احتشاد طويل للتأليف الروائي، وبعد أن تمرست كاتبته بالكتابة القصصية لأكثر من عشر سنوات، أصدرت فيها ثلاث روايات هي حجر دافى وخديجة وسوسن وسراج ومجموعة قصصية واحدة هي رأيت النخل. وثانيها لأنه جعل من سقوط غرناطة وضياح الأندلس موضوعه الأساسي في مرحلة يحتاج فيها العقل العربي إلى إرهاب ذاكرته التاريخية، وتأمل مراحل التردّي والسقوط السابقة، وتحويلها إلى مرآيا يحقّ فيها الحاضر في صورته الراهنة علّه يزداد لها فهماً، أو يستمد منها وعياً مفقوداً. وثالثها أنها رواية تاريخية في زمن تبرز فيه الروايات التاريخية من جديد، بعد انحسارها شبه الكامل لزمن غير قصير، اللهم إلا استثناءات قليلة لامعة مثل رواية سعد مكاي السائرون نياماً؛ وهي ظاهرة تطرح أسئلتها حول دوافع العودة للتاريخ في واقع مثقل بالقضايا والموضوعات، وحول غايات هذه العودة ومبرراتها. ورابعها أنها تدخل بكتابة المرأة إلى مجال الرواية التاريخية الذي لا تكتب فيه المرأة عادة، لتقدم لنا تاريخ النساء المنسي، أو لتطرح رؤية المرأة للتاريخ في مواجهة رؤية الرجل له. وخامسها أنها ثلاثية ضافية في زمن يزداد فيه اتجاه الرواية العربية إلى مثل هذا النوع من الثلاثيات والرباعيات منذ أن فتحت رواية عبد الرحمن منيف الكبيرة مدن الملح الباب من جديد أمام المطولات الروائية بعد أن ظلت ثلاثية نجيب محفوظ عملاً فريداً في هذا المضمار لسنوات طويلة. وسادسها أنها توشك

(*) صدرت الثلاثية عن دار الهلال بالقاهرة ضمن سلسلة روايات الهلال، وكلّ الإشارات بالنص هي لهذه الطبعة الأولى لها.

نقاشاً حولها... وهو نقاش يتيح للنص أن يقدم تواريخ لحظة التوقيع الدامية، وكيف تتضارب الأخبار، ويملا الناس الفجوات بين البنود للتعرف على النصوص المضمرة أو الشروط الغائبة بين الشروط. وتحرص الرواية منذ البداية على تقديم جغرافيا المكان في تضافرها مع تواريخ الأحداث وتطورها لكي يتعرف القارئ على الترابط الوثيق بين الأمرين. وتتكرر في الفصل الأول صورة المرأة العارية من خلال قصة المرأة العارية التي وجدها طافية على صفحة النهر في حكاية نعيم لأبي جعفر، ثم من خلال المقابلة بينها وبين أبي غسان الذي ألقى بنفسه في النهر، ثم من خلال طيفها العاري الذي يخاليل أبا جعفر طافياً على صفحة النهر في نهاية هذا الفصل.

ذلك لأن الرواية منذ بدايتها تلك تحرص على أمرين: أولهما أن يبلور هذا الفصل الأول مناخ الثلاثية كلها، وأن يكون صورتها المصغرة؛ وثانيهما أن يظل النص كله مسكوناً بطيف المرأة المستباحة/ رمز الأمة المهانة/ والتاريخ المغتصب/ واللغة المنتهكة. فهذه المرأة تخاليل البطل باستمرار: «حديق في مائه فاتاه طيف الصبية عارية كأنها تخرج من الماء إليه. ثم حديق فلم ير سوى تجعيدات الماء، ثم عاد فرأى الصبية على صفحته عاجية تكبر في الموت حتى غطت صفحة النهر فارتج جسده وراح يتصبب عرقاً» (ص ١٢). والذي يحديق هنا هو أبو جعفر الذي ستجعله الثلاثية جذر عالمها، والنمط الشعبي الذي تنحدر من أصلاجه أهم شخصياتها. ولذلك فقد اختارت له الرواية مهنة الوراق لكي تربط هذا النمط الشعبي بالثقافة العربية وباللغة العربية وبالكتاب، أي: القرآن، الذي كان عماد هذه الثقافة، وهدف التدمير الإسباني المعادي في وقت واحد.

وإذا كان الفصل الأول قد بدأ برؤيا الوراق القديم أبي جعفر، فإن الفصل الثاني سيبدأ بساحة الجدل الشعبي وهو الحمام. ويقدم لنا صوراً من الجدل الذي دار بين العامة وكيف تبلورت فيه ملامح خطاب التبشير التزويري عن القدرات غير المتكافئة، وعن الأنفاط اللومباردية الجديدة، وعن جدوى القتال: «ولماذا نحاربهم؟ ألم تكفنا عشر سنوات من الحرب؟» (ص ١٥)، وعن «حكمة التسليم الذي يرد شرهم عنا ويحفظ لنا حقوقنا» (ص ١٦)، وعن اليأس من مساعدات الإخوة العرب التي لا تأتي، ولا تأتي، وعن حماقة الذين يريدون المقاومة، رغم أن غرناطة ساقطة لا محالة. وحينما يطارد أبو منصور صاحب الحمام صوت التبشير التزويري ويطرده بعصبية من حمامه يتخلى عنه خادمه سعد الذي تألم عندما سمع سيده يبرر السقوط؛ فقد سبق أن شهد فداحة هذا السقوط عندما عاش أحداث انهيار مائة التي هرب منها طفلاً. وهكذا يترك سعد سيده ويهيم على وجهه من جديد، وينتهي به الأمر عاملاً في دكان أبي جعفر الوراق، ورفيقاً لنعيم الذي يعمل في الدكان نفسه. فالرواية تعتمد على أسلوب البناء المتوازي في تقديم أحداث التاريخ في الوقت الذي تبني فيه الشخصيات. وهو أسلوب ينتهي بها، كلما تطورت الرواية، إلى التركيز على أسيرة كبيرة واحدة هي أسيرة أبي جعفر. وتجعل تحولات حظوظها وتبدل مصائر شخصياتها علامة على مدى تأثير أحداث التاريخ على حيوات البشر.

ومن هنا يقدم لنا الفصل الثالث حفيدي أبي جعفر: حسن وسليمة، وقد ربط مصير نعيم وسعد بأسيرة أبي جعفر لأنهما يعملان في دكانه. وتظل هذه الشخصيات الأربع هي عماد أسيرة أبي جعفر بعدما يموت الرجل كمداً عقب مشاهدة محرقة الكتب. ويقدم لنا هذا الفصل كذلك بداية بانوراما السقوط العريضة عندما يشهد سعد استيلاء القشتاليين على غرناطة ورفعهم لأعلامهم

غيش فجر خريفي، كأنه طالع من حلم أو كابوس فظيع. والحلم من تقنيات هذه الرواية الأساسية، يرى فيه أبو جعفر امرأة عارية بالغة الحسن تنحدر في اتجاهه. خيل إليه في بادئ الأمر، وضوء النهار لم يبدد بنفسج السحر، أن ما شاهده رؤيا من رؤى الخيال، ولكنه حديق وتحقق، ثم غالب دهشته، وقام إلى المرأة فخلع ملفه الصوفي وأحاط به جسدها، وسألها عن اسمها ودارها فلم يبد أنها رآته أو سمعته. تركها تواصل طريقها وظل يتابع مشيتها الوثيدة وحركة خلخالها الذهبين حول كاحلين لوثتهما وحول طريق تخوض فيها قدميها الحافيتان. (ص ٥) هذه الرؤيا التي تسيطر على أبي جعفر تحيل التاريخ - عبر تقنية الحلم - إلى جزء غائر في اللاوعي، وتطرح من البداية هذا اللاوعي الجمعي، الذي سيمتد خيطه في العمل كله، وتتحوّل فيه المرأة إلى استعارة للأرض والوطن، كمعصر أساسي من عناصر تعامل العربي مع التاريخ.

وتنتهي الرواية بعد خمسة وثلاثين عاماً من هذا الكابوس الافتتاحي بكابوس آخر، ولكنه ليس حلاً أو رؤيا هذه المرة. إذ يتجلى بكل ثقل التاريخ والواقع، في صورة امرأة أخرى حملتها الرواية بالذلال بعد أن جعلتها المستودع الأخير للثقافة العربية، والتجسيد الحي لخزونها المعرفي، والأمانة على ما تبقى من كتبها وتراثها. فقد أعلن قاضي ديوان التفتيش بعد محاكمته للمهزلة أن محكمته توصلت «إلى أنك أنت المدعوة جلوريا الفاريز، والتي كان اسمك قبل التعميد سليمة بنت جعفر، متهمة بالكفر (...) وأنصح أنك رغم التعميد ما زلت مبقية على دينك الحمدي وولائك لنبي المسلمين... ولكي يعتبر كل ذي عقل ونفس سوية، وينأى عن طريق الكفر (...) حكمنا عليك وأنت واقفة أمامنا هنا في ميدان باب الرملة أنك كافرة لا توبة لها عقابها الموت حرقاً» (ص ٣٠٨ - ٣٠٩).

وبين مهانة العربي الكابوسي في مشهد البداية، وعار محكمة التفتيش الهزلية الفاجع في نهايتها، يتكشف لنا عالم كامل واقع في قبضة التردّي والدمار؛ عالم يتأسس وتتفتح لنا أحداثه وتتبلور شخصياته في ظل قدر مضاد يحكم عليه بالتلاشي والانهيار. وتتأتى مفارقة الرواية الكبرى من أنها تسعى إلى أن تبني التقوض نفسه بإحكام ومهارة، وأن تنسج تفاصيله بدقة متناهية تتخلّق عبرها جماليات التقوض الذي يحاول أبطال الرواية مصارعتة بلا جدوى. إننا بإزاء رواية تحكم على أحداثها منذ البداية، وبصرامة قدر إغريقي، بالنهاية التي أرهص بها مشهد الافتتاح الدال، بفعليه الأساسي «رأى» و«تنحدر»، واكتملت بحكم محكمة التفتيش بحرق البطلة. فالرواية تريد أن تري قارئها كيف تتخلّق آليات الانحدار، وكيف تقوم بعملها الحثيث لتدمير كل شيء، مستعينة بسلبية البعض وإيجابية الآخرين. فقد اختارت الرواية أن تبدأ بإعلان المنادي بنود تسليم أبي عبد الله محمد الصغير غرناطة عام ١٤٩٢ للملكي قشتالة وأراجون، وكيف بكى كالنساء على ملك لم يحفظه كالرجال، ووقع على شروط الإذعان الجائرة، وبرر المبررون فعلته الشنعاء. وقد اعترض موسى ابن أبي الغسان على الاتفاق وطالب الحاضرين برفضه، ولما لم يجد من يناصره غادر الحمراء، واعتلى حصانه واختفى. فنسج الشعب الراض للاتفاق حوله الأساطير، ولكن المناخ الخانق لم يتح لموسى في الأسطورة إلا مقاتلة القشتاليين حتى الموت غرقاً في نهر شنيل؛ فلا مجال للانتصارات في مناخ الهزيمة الخانق.

ومناخ الهزيمة الخانق هو المناخ الذي يسيطر على ثلاثية رضوى عاشور برمتها، يتصاعد إيقاعه من رواية إلى أخرى حتى يبلغ ذروته الدامية في الرحيل. ولكن غرناطة لا تغلق باب الأمل، إذ فيما كان المنادي يردد بنود معاهدة الاستسلام، راحت العامة تدير

ولا ينتصح والأحداث تقدّم له في موكب كولومبوس العائد من أمريكا بأسراره وغنائمه نبوءتها بقوانين العالم الجديد، بل يصير على الحفاظ على لغته وكتبه، ويهرب هذه الأخيرة إلى بيته الريفي في «عين الدمع» بعد مشهد إذلال حامد الثغري رمز المقاومة الأخيرة وتنصيره، وقبل مدهامة القشتاليين للمساجد واستيلائهم على الكتب والمخطوطات العربية وحرقتها.

وبالإضافة إلى النمو المتوازي: بين تتابع أحداث التاريخ وتبلور ملامح الشخصيات، والتوازي بين الحلم الاستشراقي في بدايته والواقع، وبين ما يدور للعرب في غرناطة وما يتعرض له سكان أمريكا اللاتينية على أيدي فاتحيهم الأوروبيين، والتوازي والتغاير بين الرجل والمرأة (أي بين حسن وسليمة)... هناك توازن آخر بين ما يدور للثقافة وما ينتاب أهلها. وهذا هو السرّ في أن الرواية تبرز ببلورة هذا المستوى المهم من مستويات المواجهة عندما تجعل حرق الكتب هو الحدث التالي مباشرة لتدمير رموز المقاومة والقيادة في شخص حامد الثغري، وعندما تخصص الفصل الخامس - وهو موقع مبكر نسبياً في السرد إذا ما علمنا أن الرواية تتكوّن من ستة وعشرين فصلاً - لتقديم الحدثين معاً، وتربط بينهما بأن تجعل محرّكهما واحداً، وهو قدوم أسقف طليطلة فرانشيكو خيمينيث دي سيسنيرو إلى غرناطة عام ١٤٩٩.

ويتمدّ حرص الرواية على التوازي بين الحدثين الدالين إلى جعل الإعدام الرمزي لحامد الثغري بتنصيره قرين الإجهاد على أبي جعفر بحرق الكتب. فقد كان أبو جعفر «يتشبّث بقشة الفريق: فهل يعقل أن يتخلّى الله عن عباده، وإن تخلّى فهل يمكن أن يترك كتابه يحترق؟» (ص ٦٠). وحينما يشاهد محرقة الكتب الكبرى في ساحة باب الرملة دون أن تحدث المعجزة، ينقلب باب الأمل الأخير في وجهه؛ فيتخلّى عنه يقينه، بعدما تخلّى الله عن كتبه وعن عباده الصالحين، ويؤوب إلى سريرته، ويذهب طائعاً للموت: «قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه، في تلك الليلة، قال لزوجته: ساموت عارياً ووحيداً لأنّ الله ليس له وجود. ومات» (ص ٦١). فالمت الموت الرمزي بتنصير رموز المقاومة وكسرهم، كما حدث في طقس المهانة العلني الذي تعرّض له حامد الثغري، يكتمل بموت أبي جعفر عندما انغلق في وجهه آخر باب للأمل وتم حرق كتاب الله، وكلّ المخطوطات التي كتبت بلغة الكتاب.

وتحرص الرواية في هذا المجال على أن تشهد سليمة، لا حسن، مع جدها حرق الكتب، وعلى أن تعي وحدها الرابطة العضوية بين حرق الكتب وموت أبي جعفر: «وحدها سليمة لم تترك، ولم تبادل أيّاً من الجالسات الكلام. يقلن: لكلّ إنسان أجل، فهل كان هذا أجله حقاً أم أن حرق الكتب هو الذي قتله؟» (ص ٦٢). وتذكر سليمة أنّ الذي قتل جدها أبا جعفر هو حرق الكتب، فتتشبّث بها إلى آخر يوم من أيام حياتها، دون أن تدري أنّ الاعتصام بالكتب، أي بالثقافة القومية واللغة القومية، في زمن زحف الرطانة والعجمة، هو الجريمة الكبرى التي سيحكم عليها ديوان التفتيش بسببها بالموت في المحرقة. وبموت سليمة حفيذة الوراق تنتهي مرحلة كاملة من مراحل السقوط الدامي الذي تبلوره الرواية، وفيه يرتبط سقوط البشر بمحو اللغة والثقافة، وتبدل



وصليبانهم على قصر الحمراء، وكيف ينتاب الهلع الجميع إلا الطفل «حسن». وحده، ببلاهة الطفلة، هو الذي يفرح بالقشتاليين بملابسهم المزركشة وبيارقهم الملونة واستعراضاتهم التي تملأ الطريق بالبهجة كيوم العيد. «لم ير في جنود قشتالة ما ينفر أو يخيف... فلماذا كلّ هذا الحزن لدخولهم المدينة؟» (ص ٢٨) هذا السؤال الذي لم يتمكن حسن الطفل من الإجابة عليه، سيحول إلى حد ما بين حسن الشاب والكهل من جهة وإدراك فداحة دخولهم المدينة ناهيك عن مقاومته إياهم من جهة ثانية. وسيظل حسن حتى نهاية الرواية، وبعدما يكبر، محتفظاً بشيء من هذه البلاهة التي قدّمت الرواية بها لأول مرة: إذ تدور من حوله أهوال ولكنّه لا يستطيع فهمها طفلاً، ولا يريد أن يفهمها رجلاً وكهلاً.

وتعمد الرواية من البداية إلى الكشف عن التباين بين حسن وشقيقته سليمة. وتلجأ في ذلك لاستراتيجية من استراتيجيات كتابة المرأة تتعمّد - بالإضافة إلى اعتبار المرأة مستودع القيم وحارسة الثقافة الأولى، كما سيّجلى في بقية أجزاء الثلاثية - إبراز المرأة من خلال تقنية النمو المتوازي الذي يطرح سليمة في مواجهة حسن. فبينما يميّز حسن من البداية ببلاهته، أو على الأقلّ بلامبالاته بالخطر المحدق به، تتّسم سليمة بالعناد الفطري، وقوة الإرادة، وحدة الذكاء. وتختار الكاتبة أن تجعلها - البنت - أكبر سنّاً، وأوفر حظّاً، وأكثر وعياً، كما فعلت في رواية سابقة لها هي خديجة وسوسن. وتختار أيضاً أن تربط المرأة/سليمة بالكتاب، وبمهنة الوراق التي يمارسها الجد. إنّها الاستمرار الذي يريد أبو جعفر أن يراه لنفسه: «يتمنى في قرارة نفسه أن تكون سليمة كعائشة بنت أحمد زينة نساء قرطبة ورجالها أيضاً، فاقتهن في فهمها وعلمها وأدبها» (ص ٤٩). والغريب أنّه لا يتمنى شيئاً مماثلاً لحسن، بل لا يتمنى مجرد أن يخلفه في مهنته التي تبني فيها كلّاً من سعد ونعيم.

وبأسلوب النمو المتوازي نفسه تتقدّم الرواية في الزمن وفي البنية السردية معاً. تكشف حقيقة المعاهدة، وينودها السرية، وما انطوت عليه من خديعة؛ وتكشف بموازاة ذلك نموّ أبناء الأسرة وتبدل مصائرهم. فبينما يعرف الناس بامر بنود المعاهدة السرية وتسليم أبي عبد الله الصغير الحمراء مقابل ثلاثين ألف جنيه قشتالي (وهذا هو التجلّي للقطع للثلاثين من الفضّة التي باع بها يهوذا المسيح) والتعهد بضمّون قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته، تبدأ فصول تنصر الأمراء والوزراء الذين برروا المعاهدة ووقّعوا عليها. أمّا أبو جعفر الذي يمثل أبناء غرناطة العاديين في هذا النص، وتقدّم أسرته تلخيصاً لصيرهم الفادح، فقد ظلّ يرفض مثل أبناء الشعب العاديين التردّي والانهايار، ويقاوم تيّاره الغالب قدر الإمكان: فلقد رفض بيع بيته ودكانه وممتلكاته. ورفض الرحيل حينما بدأت موجة بيع الأملاك وخروج قلول المهاجرين إلى عدوة المغرب. وعكف على تعليم حفيديه حسن وسليمة بعد موت أبيهما جعفر بزمان طويل، وكان شديد الإعجاب بذكاء سليمة الخارق وعنادها وحبها للنهم للمعرفة. ولم يعر اهتماماً نصائح «عقلاء» زمن الهزيمة الذين يقولون له بأن لا مستقبل للغة العربية، وأنّ عليه أن يعلم حفيدته اللغة القشتالية.

سيحدث له في تلك الأرض الجديدة التي ستأخذها إليها الأحداث في الروايات القادمة. وتتعدد محاولات تزويجه لأنها ترتبط بتسارع إيقاع عمليات التنصير والترحيل الذي يرفضه. أما على الصعيد الثاني فإن الأمر ينتهي به إلى العمل في خدمة القس القشتالي العالم ميجيل، ليتواصل خيط المعرفة وتؤكد تحولها من العرب إلى الأسبان، ومن العالم الإسلامي إلى العالم المسيحي. ففي مقابل عملية مسح اللغة العربية، وطمس الذاكرة العربية، والحيلولة دون المعرفة، يعكف القس ميجيل على الدرس والمعرفة ونسخ المخطوطات البديلة وتآليف الكتب. وهذا نوع من التوازي الآخر الذي ينطوي على تحول دال، ومستمر حتى اليوم في وقائع قرارات حجب المعرفة في فروع علمية معينة عن العرب بعد حرب الخليج في الجامعات الأمريكية والبريطانية. لكن دعنا من هذا الاستطراد ولنعد إلى مسار تطور الأحداث على هذا المحور في الرواية.

ينجب سعد من سليمة ولداً ولكنه يموت بعد أسبوعين، فكان الرواية تحرص على أن تكون البنات وحدهن سر استمرار الأسرة. وكان الولد لن يكون جديراً بأن يصبح استمراراً لسليمة، ولا بد من الانتظار حتى تأتي البنت. وفي هذا قدر من العمل العقلي، أو الصرامة الهندسية. وربما يكون مبرر هذه الصرامة أن الرواية تريد أن تجعل هاجس الموت الفلسفي أحد هواجس سليمة المستمرة في النص. أما حسن فإنه يستولد مريم خمس بنات ولداً هو هشام. ويصد موت الابن سليمة عن الإنجاب، ويدفعها إلى البحث والتنقيب في الكتب علها تعثر على سر هذا الموت غير المنطقي الذي اختطف ظيبتها ثم ابنها دون تعليل. ويدفعها أيضاً إلى استخدام المعرفة لرد عواذي الموت. ولكنها بعد غيبة سعد مع المجاهدين في القرى لأكثر من ثلاث سنوات، وعودته الخاطفة بعد موت الجدة، تصفوله فتتجرب بعد سنوات عديدة بنتاً أخرى، تسميها عائشة على اسم جدتها أم سعد التي سبأها القشتاليون بعد سقوط مالقة. وتكبر بنات حسن ويتزوج ثلاث منهن في بالنسية. وتموت أم جعفر ويموت أبو مريم. ويصبح الموت أحد هواجس النص الأساسية. وعلى هذا المحور تكشف لنا الرواية عن أن آليات النمو العضوي ليست معزولة عن كل أبعاد الزمن الأخرى، ولكنها تشف عن مدى تعمق الكاتبة في دراسة الخبرات الحياتية وتوظيفها في إعادة خلق مسيرة حياة هذه الأسرة على الورق.

أما المحور الثاني فهو محور الزمن التاريخي، وهو أكثر محاور الرواية غنى وخصوبة. تبدأ الرواية بمعاهدة التسليم إشاراً لسلامة موهومة، يتصور فيها المهزوم أنه استنقذ بالتسليم ما لم يتمكن من تأمينه بالحرب، بينما ينوم فيها المنتصر المهزوم بمعسول الوعود باحترام حقوقه ليجز على آخر فلول المقاومة فيه. وتتوالى فيها أحداث التاريخ العسيرة منذ وصول أسقف طليطلة الرهيب فرانشيسكو خيمينيث دي سيسنيرو وتحطيمه لروح المقاومة الشعبية، ممثلاً بتنصير حامد الثغري عنوة أمام العامة؛ حتى محاكمة سليمة بتهمة السحر والكفر وخدمة الشيطان؛ مروراً بحرق الكتب في ساحة باب الرملة، وقتل بلاسكو دي بارينوفو مفوض الشرطة؛ وتمرد البيازين واستعادة أهلها لمسجدهم الذي أحاله القشتاليون إلى كنيسة؛ وحصار الكونت تانديا للبيازين وإخماد ثورتها بالمكر والخديعة؛ ثم اندلاع ثورة البشرات؛ وإصدار مرسوم التنصير الإجمالي؛ ومهانات طوابير التعميد الجمعي؛ ثم ثلة القوانين التي أطاحت بورقة التوت التي طالما تسترت بها معاهدة الاستسلام والإذعان المشؤومة... ومن هذه القوانين: لا يجوز لمتنصر جديد أن يبيع ممتلكاته لعربي مثله؛

الطقوس والقيم. وهذا جانب مهم من جوانب الرواية وتبعد جوهري من أبعاد دراستها الشيقة لآليات السقوط. لكنني لا أريد للتحليل استباق الأحداث، بل أريد التنبيه إلى بعد آخر من أبعاد هذا التوازي البنائي المركب.

فأحداث الرواية تتتابع في الفترة التي تمتد بعد ذلك من عام ١٤٩٩ وحتى عام ١٥٢٧ الذي تنتهي به الرواية على عدة محاور، وهي جميعاً محاور، زمنية - لأننا بلزاء رواية تاريخية نحرص على تتابع التسلسل الزمني - متضافرة لا انفصال بينها، إلا من أجل تيسير التحليل النقدي وحده. وأول هذه المحاور الزمن العضوي أو الزمن «الكرونومتري» الذي يحدده كرات الأيام الطبيعي الذي لا راد له. وفيه يكبر الأحفاد، ويستجيبون لحاجات نموهم العضوي. فيتزوج سعد من سليمة، صبي الوراق من حفيدته، وهو الزواج الأهم في الرواية والذي تطرحه بنيتها في مواجهة زواج حسن من مريم التي سحره غناؤها. وتحرص الرواية في هذا المجال على إقامة نوع من التوازي بين الزوجين، لا من خلال تناظرهما الزمني فحسب، ولكن أيضاً من خلال جعلها كلا من سعد ومريم أبناء انهيال الأرض الأندلسية. فسعد بن محمد الحريري مهاجر من مالقة التي سقطت قبل غرناطة، وأما مريم بنت إبراهيم فهي الأخرى ابنة أسرة عانت من السقوط فكتب عليها الغناء في الحانات بعد أن حرم عليها إنشاء سيرة الرسول.

والغناء / الفن بعد آخر من أبعاد اللغة / الثقافة، الذي ترعاه سليمة وتتعهده المرأة بشكل عام في عالم هذه الثلاثية الروائية. فمريم ذات الصوت الجميل هي تنويع آخر على سليمة ذات العقل الجميل. لذلك كان طبيعياً أن تنهض مريم بعبد موصلة ما بداته سليمة على غير سعيد من صعد المعنى في هذه الرواية المتراكبة، وأن تمنح اسمها للجزء الثاني من هذه الثلاثية الروائية. فهي تجلب إلى النص أداة أخرى من أدوات الحفاظ على الهوية القومية - لا تقل عن الكتاب والورقة أهمية - عنيت الصندوق الذي سيكون رمزاً هاماً من رموز هذا العمل، ومستودعاً للكتب والتواريخ، وعلامة من علامات الاستمرار المتكررة والمتواترة في النص. فقد كان الصندوق لجدتها ورثته عن أمها عن سلسال من الجذات القديمات. فهو الميراث الذي ينحدر عبر الزمن، وهو في الوقت نفسه مستودع هذا الميراث وأداة الحفاظ عليه، وهو ثالثاً جزء أساسي من «شوار» البنت وطقس العرس العربي المتوارث...

... ولكل الأشياء في الصندوق - من ماء زمزم حتى المكحلة ومنمنمات الأرابيسك العربية والأحجار الكريمة - دلالاتها الثقافية، ودورها في خلق ذاكرة النص الداخلية حيث سيتواتر ظهور هذه الأشياء متناثرة في مناسبات وأحداث بعينها أثناء تطور السرد. كما سيكتسب عبث الأيدي الغريبة بأحشاء هذا الصندوق دلالاته الاستعارية المبهضة. وستسرق هذه الأيدي الغريبة بعض رموزه وتدعيها لنفسها في محاولة لتجسيد التناقل القسري للميراث الثقافي والحضاري في ظروف تحول الهوية وتدمير الذات القاسية. وسينتهي به الأمر إلى الدفن وقد امتلأ بالكتب المتنوعة في زمن قادم.

ويبقى نعيم بلا زواج حتى آخر الرواية. ذلك أن صبي الوراق الآخر مرصود للكشف عن بعد مزدوج آخر من أبعاد بنية التوازي المركب، وهو بعد العلاقة بين مادار للعرب في الأندلس وما جرى لأهل أمريكا الجنوبية على أيدي القشتاليين أنفسهم من ناحية، وانتقال هم الكتاب وهاجس المعرفة إلى العدو من خلال وراق العصر الجديد القشتالي من ناحية أخرى. فعلى الصعيد الأول ترهص سرقة إحدى بنات الأرض الجديدة في موكب كولومبوس قلبه بما

التكرارية في هذه الثلاثية هو ذلك المتعلق بحرق الكتب، وتهريبها، والحفاظ عليها. ذلك أن «الكتاب» في هذه الرواية رمز للثقافة التي تتعرض لعوادي الطمس والاقتلاع، ولكنها تبقى في نهاية الأمر متجذرة في الأرض من خلال رمز الكتب المدفونة في باحة البيت في صندوق مريمة. غير أن تجذر الثقافة في الأرض والناس، وأشكال المقاومة التي تنطوي عليها ستتكشف بشكل أعمق من خلال محور الزمن الاجتماعي: زمن القيم والعلاقات والطقوس.

غير أن علينا قبل الانتقال إلى محور الزمن الاجتماعي ذلك التعرّيج على بعد مهم في محور الزمن التاريخي وهو التوازي بين تاريخ سقوط الأندلس وتواريخ سقوط ثقافات أمريكا اللاتينية أمام الغزو الإسباني. وتقدم لنا الرواية ذلك من خلال التحاق نعيم بخدمة القس القشتالي ميجيل، وسفره معه إلى الأرض الجديدة حيث يعثر في مرايا ممارسات الإسبان المحتلين في أمريكا الجنوبية على تجليات جديدة لما خلفه وراءه من مهانات عربية في غرناطة. فهتك أعراس نساء أمريكا الجنوبية المسلمات هو التبدّي الأكثر عضوية وبشاعة لاستباحة ثقافة العرب المسلمين في الأندلس. وهكذا يرهص النصّ لقارئه بأن مأساة العرب في الأندلس كانت إيذاناً بتخلّق مأساة شعوب أمريكا اللاتينية مع الإسبان.

وفي رحلة نعيم تلك مع قسيسه ما يستدعي للذاكرة نصّ بيتر شيفر Peter Shaffer المهم (صيد الشمس الملكي The Royal Hunt of the Sun). وهو نص يستمد من وقائع المواجهة بين فرانسيسكو پيزارو Francisco Pizarro الذي قاد حملة غزو بيرو بين ١٥٣١ و١٥٣٨ وأتاهولبا At-ahualpa امبراطور الإنكا، مادته ليكشف فضاءات الإسبان التي ارتكبت باسم الصليب ضد أبناء حضارات أمريكا اللاتينية القديمة التي كانت قيمها الأخلاقية والإنسانية أرقى بكثير من قيم العنف الوحشي الذي تستر وراءه شارة الصليب. وإذا كانت مسرحية شيفر تعتمد على مفهوم الربّ الكامن في الإنسان، وهو مفهوم أساسي في كل من المسيحية وديانة الإنكا القديمة، وتكشف عن أن من قبل التضحية من أجل عدوه - وهو مفهوم أساسي في عقيدة الخلاص المسيحية - هو ملك الأتاهولبا الشاب لا پيزارو... فإن رواية رضوى الكاينور عاشور مشغولة بالتحرف على آليات العلاقة المعقدة التي يتولّد بها الاستبداد السياسي من الاستبداد الديني كما يقول عبد الرحمن الكواكبي في طبائع الاستبداد.

غير أن انشغال الرواية على هذا المحور بما يمكن أن ادعوه بالنصّ الأيديولوجي المضمر فيها والذي يدير جدله الخلاق مع تجليات السقوط العربي المعاصر في مواجهة القشتاليين الجدد ومحارقيهم المعاصرة التي تتكسر فيها عظام الأطفال... قد دفعها إلى التفاضل عن بعض الحقائق التاريخية. فانشغالها بتولّد الاستبداد السياسي من الاستبداد الديني هو الذي دفعها إلى القول بأن سعداً سجن مع قسّ فرانسيسكاني هو الأب خوان مارتين يعتصم بفقر المسيح وسماحته وتضحيته من أجل تخليصنا من الأثام، وشاب لوثرى هو أنطونيو سوليناس الحاد الطبع الذي زاده التعذيب عنفاً وتوتراً. (ص ٢٤٢) إذ لم ينل اضطهاد الكاثوليك الديني من المسلمين وحدهم، وإنما امتد نطاق ديوان تفتيشهم ذي

أو يحظر على كلّ عربي بيع ممتلكاته؛ أو يتوجّب على كلّ عربي تسليم ما لديه من كتب أو مخطوطات، ومن يخالف هذا الأمر تصادر كلّ ممتلكاته؛ أو يحظر امتلاك سلاح وحمله، ويشمل المرسوم السيوف والخناجر؛ أو يحظر الإرث على الطريقة الإسلامية؛ أو يحظر إيواء المخبرين من المسلمين الذي يهاجمون شواطئ المملكة؛... وغير ذلك من قوانين مشؤومة لا يزال معظمها يطبق بصورة أو أخرى تحت وطأة الاحتلال الصهيوني في زمن معاهدة تسليم غرناطة الإنعانية الجديدة.

وتكشف لنا هذه القوانين وقد أحوّلها الرواية إلى تجارب مرّة يعاني منها أهل غرناطة عامة، وأخلاف أبي جعفر خاصة، عن طبيعة تجربة السقوط والتردي التي مهما تسربت بشعارات السلام وإنقاذ ما يمكن إنقاذه فإنها لا تستطيع إخفاء مهانة الهزيمة وقد استحوّلت إلى موت رازح لا يزال يزعم أنه حياة. فأحداث التاريخ لا تأتي معزولة عن حياة شخصيات الرواية، ولكنها تصبح شرط هذه الحياة، تصوغها وتشكلها، وتلقي بثقلها الفادح عليها طوال الوقت. ذلك أن تواريخ القهر والاحتلال تعني أنها مرفوضة، فتحرص على فرض نفسها على الحياة والتغلغل في أدق تفاصيلها؛ وهكذا فإن مشاهد التعميد الجماعي المرعبة بعدما لم يعد أمام أهل غرناطة إلا التنصير أو الترحيل هي التي تتحكم

في نفي عالم كامل من الطقوس البديلة. واللّسان الذي لا يريد أن ينكر لغته يجد نفسه مجبراً على اعتناق لغة العدو كما اعتنق ديانته ولو ظاهرياً. وقوانين العسف التي تحرم أهل البلاد من حرية الحركة، ومثلها: «كلّ من يرحل من غرناطة ويعود إليها يحرم من ممتلكاته ويقيض عليه، ويباع عبداً في المزد العلني» (ص ١٥٤) لا تزال هي نفسها القوانين التي مارسها ويمارسها العدو الصهيوني في فلسطين المحتلة، مع حذف عنصر واحد فقط هو البيع في المزد العلني؛ فقد أصبح ذلك أمراً غير مستساغ. ومن هذه الناحية تعقد الرواية توازياً بين أثر اختفاء موسى ابن أبي الغسان وأثر اختفاء خليل الوزير «أبو جهاد» في زمننا هذا وعلى قضيتنا الأندلسية الجديدة. وتكشف لنا أن معاهدات تسليم غرناطة هي السلف المشؤوم لمعاهدات تسليم جديدة، لكن هذا البعد الحوارية في النصّ سيُتضح أكثر عندما نتناول بقية روايات هذه الثلاثية المهمة.

وفي مواجهة قوانين المهانة تلك لا يجد البعض مفرّاً من مقاومتها، فينضم سعد للمناضلين ضد الاحتلال القشتالي بينما يحرص حسن على مهادنة العدو حفاظاً على سلامة بيته. ومن هنا تنطوي الأسرة على المسارين معاً: المقاومة في خط سعد، والمهادنة متمثلة في حسن. وينطوي مصير المسارين التاريخي على تأكيد النصّ بأنّه إذا كانت المهادنة لا تنجي أصحابها، فلا مناص من شرف المقاومة. فالمعركة شرسة ومصيرية لا ترحم المهادنين أنفسهم. ومعاهدات المنتصر مع المهزوم ليست إلا صكوك غدر ووثائق خداع لا تحترم المهادن وتعامله بالقسوة نفسها التي تعامل بها المقاوم. وتحرص الرواية في هذا المجال على تكرار أحداث تاريخية بعينها، لا لأنها تكررت على مدار فترة السقوط واقتلاع الهوية فحسب، ولكن - والفن انتقاء واختيارات دالة - لأن لها دوراً مهماً في البنية العميقة للنص. وأهم العناصر



فإننا نجد أنه المحور الذي تسعى فيه الرواية لإكساب جدل المحاور الثلاثة السابقة دلالاته الفكرية والرمزية من ناحية، ولإدارة حوار بين هذا كله وبين ما يدور في الحاضر العربي الراهن الذي كُتبت فيه الرواية من ناحية ثانية. وتبرز على هذا المحور قضيتان أساسيتان: أولاهما هي قضية الموت، وثانيتهما هي قضية الشر. وتطرح قضية الموت نفسها في الرواية منذ بدايتها بموت تلك المرأة التي انحدرت عارية صوب أبي جعفر في مفتتح النص، وتستمر في الإلحاح عليها حتى نهاية الرواية الأولى غرناطة بحرق سليمة. فهذه النهاية تغلق دائرة الموت الفلسفي والاجتماعي والسياسي في هذا الجزء الأول، بحيث يصبح عقاب سليمة والحكم عليها بالحرق في باب الرملة نوعاً من التكرار الدالّ للمرأة العارية في بداية النص، وقد عرّيت هنا من دينها ولغتها وعقيدتها وثقافتها جميعاً، ثم عراها الحرق حتى من لحمها نفسه. وإذا كان الموت الاجتماعي السياسي من أبرز صيغ الموت في الرواية حيث تستهل به أحداثها وتختتمها به، ويتردد في جنبات النص عدة مرّات كأن أبرزها موت أبي جعفر كمداً عقب إحراق الكتب... فإن الموت الميتافيزيقي هو من مشاغلها الملحة كذلك.

فموت أبي جعفر نفسه ذو بُعد ميتافيزيقي لأنه يرتبط في الرواية ببقين مباحث بتخلّي الله عن العالم، إذ يصرح لزوجه ليلة وفاته: «ساموت عارياً ووحيداً لأن الله ليس له وجود» (ص ٦١). لكن أسئلة الموت الميتافيزيقي ليست قاصرة على اعتباره بعداً من أبعاد الموت الاجتماعي أو الموت السياسي في النص، بل إنها تلحّ على ذهن سليمة الطفلة المشوّقة للمعرفة منذ أن كانت في الرابعة من العمر عندما حرمها الموت من أبيها... ولكن تساؤلات الموت الميتافيزيقي لا تندلع في ساحة الرواية بقوة إلا عقب موت الطيبة وموت الطفل الوليد، حيث يتحوّل الموت إلى قدر مبهّط لا تعليل له ولا منطق، يفتح باب الأسئلة الصعبة، ويضع جرثومتها المقلقة في العقل فلا يهدأ أبداً: «هل الله شرير يقصد إبذاءها؟ أم أنه سعد يمنحها ما لا يدوم فتتحوّل بهجة الهدية إلى ألم يسري في الروح يعذبها؟» (ص ١٤٩).

وهذا البعد اللامنتقي في الموت هو الذي يفضي بنا إلى قضية الشر، وهي من قضايا هذا النص الشيق والمعمّدة معاً. إذ يتجلّى فيه الشر وقد تلفع بطيلسان الدين، وكأنه عقاب إلهي له منطق ميتافيزيقي ينزل بالأخيار ويتجنّب الأشرار. فرجال الدين القشتاليون يبدون في النص وكأنهم رسل الشيطان رغم تحدّثهم بلسان الرب: فهم يوقعون بأبطال الرواية أشدّ العقاب ورغم براءة هؤلاء من كله خطأ إلا رغبتهم في الحياة بحسب عقيدتهم المختلفة. ويبلغ هذا الشر المتلفع بطيلسان الدين ذروته في محاكمة سليمة في نهاية النص، حيث يكتسب المنطق بعداً شيطانياً لعينا يلوي الحقائق ويتذرّع بالخرافات، ويجسد سطوة الجهل وهي تفتك بالمعرفة وتطليح بالعقل باسم «الدين»، أو باسم دين لا علاقة له بما في الدين من طهر وروحانية. ويتجلّى هذا أيضاً في موقف آخر اندفعت فيه مريم إلى تمثال المسيح في الكنيسة وهي تتمتم: «والسلام عليّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حياً. ذلك عيسى بن مريم قول الحق الذي فيه يمترون» (ص ٢٠١) في فعل يائس من أفعال التشبّه بالهوية وبالقيمة الحقيقية للدين التي تشهد تجليات انتهاكها. وهو مشهد ذكرني بأطراف من مشهد عودة المسيح إلى رئيس محاكم التفتيش وإنكاره له في رائعة ديستوفسكي الأخوة كرامازوف. فنحن هنا في عالم يتنكر فيه الدين للإله، ويمارس سطوته باسم الشيطان، ولأما ازدهرت بممارساته مملكة الشر والدمار. لكن ثمة شرّاً آخر هو الشر الذي ينطوي عليه الفعل

السمعة السيئة إلى بقية الطوائف المسيحية. فالرواية تعي أن التطرف الديني الذي تمارسه الكنيسة الكاثوليكية يتسم بضيق الأفق والغباء، ولكنها تتعمد بسبب حرصها على التوازي بين عالم سقوط غرناطة والتجربة الفلسطينية على ألا تسجن معه يهودياً... بالرغم من أن التاريخ يتحدث عن التوازي بين اضطهاد الموريسكيين Moriscos والمارانوين Marranos أي: عرب الأندلس ويهودها... ويتحدّث أن ما نال يهود الأندلس على أيدي مسيحيي قشتالة من التنكيل والطرود والتعذيب لا يقل فظاعة عما عاناه اللوثريون والفرنسيسكان.

وإذا انتقلنا الآن إلى المحور الثالث، وهو محور الزمن الاجتماعي، فإننا سنجد أنه من أغنى محاور الرواية وأكثرها تجسيداً لأليات زمن السقوط وهواجسه. فهو يتناول تحولات مجتمع واقع في قبضة القهر، يمنعه المحتل من استخدام لغته، أو ممارسة شعائر دينه، أو إحياء طقوس حياته اليومية. ويدعو المقاومين منهم بالمخربين، ويحظر على العرب إجارتهم أو الاتصال بهم. ويؤثر هذا المناخ الاغترابي الخانق على أدق العلاقات بين الشخصيات حتى ينال من العلاقة الحميمة بين الزوج وزوجته، فيدب الشقاق بين سعد وسليمة.

وتكشف لنا الرواية على هذا المحور، كيف يقاوم المجتمع العربي كلّ صنوف التشويه الثقافي ويحاول الحفاظ على هويته وخصوصيته. فتصبح طقوس جلوة العروس، أو التحمّم في الحمامات العامة، أو الإنشاد العربي في عرس حسن ومريمة، أو إعداد الأطعمة العربية، وتقديم اللحوم وتعليق السمك وتخليل الزيتون والليمون والباذنجان... صيغ مقاومة واعتصام بالهوية القومية، وحفاظ على الذاتية الثقافية. وعندما تقرّر أسرة مريم عقب وفاة الأب تغسيله وتكفينه وتشيع جنازته بالطريقة اللائقة به يقبض القشتاليون على أمها وشقيقها. لكن الأسرة العربية، واصلت - ربما بسبب عناد مريم وذكائها - الحفاظ على لغتها وعاداتها سرّاً.

كان الأبناء يتكلمون العربية في البيت والقشتالية خارجه. وأصبحت ممارسة العربية نوعاً من الجريمة التي لا بد من التستر عليها وإخفاء مرتكبيها عن العيون. وأصبحت قراءة الكتب العربية ودراساتها أمراً يستلزم الكتمان والتخفي، وضبط طفل يستخدم لغة أهله في الشارع جريمة لا بد أن تبتكر لها مريم حيلة بارعة تنقذه بها من برائن عيون الديوان. لكن أليات حرمان شعب من لغته وثقافته في هذه الرواية تحتاج إلى دراسة مستقلة لأهمية استقصاءاتها بالنسبة لما يدور في واقعنا اليوم: حيث تتفشى اللغة الهجين، ويتنامى معها احتقار اللغة الأم، وتنتشر الرطانة في الشارع والأغنية، وتقام العراقي في وجه تواصل الثقافة بين أجزاء الوطن العربي الواحد. وتشير الرواية من خلال استخدامها لنظارة القس ميجيل إلى أحد هذه العراقي التي ينطوي عليها فرض الظلام على العربي، وفتح عالم المعرفة الفسيح أمام عدوه. فنظارة القس ميجيل تتبيح له القراءة ببسر، وتوفّر له أسباب الرؤية. فتكشف لنا كيف استأثر القشتالي بأدوات الرؤية وأدوات الحرب معاً، وحرّم منها العربي. فالعمى الجزئي أو الكلي - راجع الإشارة إلى عمى الجارة الكفيفة (ص ١٦٧) - من استعارات هذه الرواية المقصودة. ونذكر هنا كيف كان على سليمة أن تحتال على نعيم فتسرق النظارة منه، كي تواصل قراءة مخطوطاتها بشكل سري.

وإذا انتقلنا الآن إلى المحور الرابع وهو محور الزمن الفلسفي،

الإنساني مهما كانت طيبة القصد فيه. وهذا ما ستقدم لنا بقية روايات الثلاثية عدداً من تجلياته.

(٢) «مريمة» ألق المجادلة وبنية التلاشي والأفول

إذا كانت غرناطة هي رواية المرأة المستباحة واللغة المستباحة والمدينة المنتهكة، فإن مريمة هي رواية المرأة المجادلة التي تريد أن تقيم عماد عالم يتعرّض باستمرار للضربات القاصمة، وأن تقاوم به عوادي التردّي والدمار. وإذا كانت رضوى عاشور قد منحت روايتها الأولى اسم مدينة غرناطة لتبرز البعد المكاني والجغرافي للعمل، فإنها تمنح الرواية الثانية في هذه الثلاثية الروائية الجميلة اسم امرأة لتؤكد البعدين الإنساني والنسائي فيه. بل تختار أن تمنحها اسماً وثيق الصلة باسم السيدة مريم العذراء أم المسيح، الذي تُرتكب باسمه كل المعاصي في النص. فضلاً عن أن العذراء توشك أن تكون التجلي الأنثوي للمسيح في عالم هذه الرواية الواقع في قبضة الشر والدمار، والذي تخلي بشكل أو بآخر عن جوهر دعوة المسيح المترعة بالتسامح وحب الإنسان. فالرواية الثانية تطرح مريمة / المرأة كمرتكز للعمل بالصورة التي طرحت بها الرواية الأولى أبا جعفر / الرجل محوراً لعالمها الإنساني وجذراً لكل شخصياته. ولهذا تبدأ هذه الرواية بحلم مريمة كما بدأت غرناطة برؤيا أبي جعفر. وحلم مريمة أكثر تعقيداً ورمزية من رؤيا أبي جعفر، لأنها ترى فيه قمرًا نحاسياً يطل على جبل وعلى وعل ذي قرون شجرية ساكن لا يريم.

وإذا كانت رؤيا أبي جعفر مسكونة بالهوان والدمار، فإن حلم مريمة - كما تفسره لها أم يوسف - ينطوي على رؤيا مقلوبة، وإن فسرتها لها المرأة بأنه يشارك بانكشاف الغمة وعودة الغائبين وانتهاء زمن المهانة والألم. ويكشف لنا هذا التأويل عن مدى تشوف الناس، والنسوة خاصة، إلى أمل يتعلّقون بأهدهاب في زمن اشتداد الأزمة. غير أن «حسن» يعتبر البشارة ضرباً من التجنيم وأصغاث الأحلام، فيزرع في ساحتها الشك الذي سيحكم مصيرها في النهاية. ولكن سحرها يشيع، فتعصم مريمة بحلمها، لأنها لم تفقد الأمل بعودة الغائبين ولم الشمل: عودة بناتها الأربع اللواتي هاجرن مع أسرنهن إلى فاس، وعودة البنت الخامسة من بالنسية، وتمتعها برؤية الأحفاد الذين حرمتها منهم الأيام، وأهم من ذلك كله: عودة الولد الشارد في الجبال والذي يعمل من أجل طلوع فجر جديد. هذا الحلم بعودة الغائبين هو في الواقع حلم بعودة الزمن إلى الوراء، وبإزاحة آليات السقوط والموت والدمار. ولهذا ينفث الحلم في مريمة حياة جديدة، يعيد لها حيويتها المفقودة ونضارتها.

وكما تحكم رؤيا أبي جعفر الرواية الأولى من البداية إلى النهاية في تساوق تردادي، تتردّد في أرجاء مريمة صور متتابعة تؤكّد جمعية الحلم وتشوف النساء إليه، ثم تأتي بعدها صور مناقضة لما يطرحه الحلم من تفاؤل. فما إن يجيء الفصل السابع من الرواية حتى تطالعها - في الواقع المضاد هذه المرة - لا في الحلم - صورة هذا الوعل الواعد بالبشارة وقد حاصرت رماح الصيادين المشرعة وكلاهم السلوقية اللاهثة، وهو ينزف دمه قبل السقوط. ويرافق ظهور الوعل في هذا الواقع المضاد للحلم دخول مريمة لأول مرة إلى دار من دور القشتاليين، ويطل عليها منها، وهي دار الدون يدرو والدونيا بلانكا. فالمكان الذي تهتم به الرواية هو المكان العربي الذي يضيق من حوله الحصار في حي البيازين الشعبي العربي، ولذلك فهي قلما تأخذ قارئها إلى المكان المضاد، أو

تقدّم لنا أيّاً من الشخصيات القشتالية المضادة إلا بشكل ثانوي. وعندما تفعل ذلك فإنها تفتح بوابة الموت: موت الحلم وموت مريمة الوشيك حينما يتبدّد الحلم دونما تحقيق. ذلك أن الرواية الثانية في هذه الثلاثية هي رواية موت مريمة الظالم بقدر ما كانت الرواية الأولى رواية موت سليمة الظالم أيضاً. فلموت النساء في الرواية النسائية وقع أقسى من وقع موت الرجال فيها، لأنهن مدار العالم الروائي ومقياس الحياة فيه.

وكما كان موت سليمة قاسياً وسط نيران المحرقة، فإن موت مريمة في العراء بعيداً عن بيتها ومدينتها تحت وقع لطمة الترحيل العمدي القاسية لا يقلّ عنه قسوة وفظاعة. فهو موت كلّ التواريخ التي ارتبطت بها والتي تحصر الرواية على أن تتذكّرها في مناجاة مريمة لذاتها واستعدادتها لتواريخها القديمة. فقد ولدت مريمة بنت إبراهيم منشد سيرة الرسول وصحابته «يوم كان القشتاليون على أبواب غرناطة يحكمون الطوق عليها، والناس جوعى والزاد شحيح، ولكن أبي كان رجلاً صالحاً، فلم يقل: هذه الوليدة تحمل لي نحساً. ضمني وأنشاني في ظلّه الضافي. ولما دخلت دار أبي جعفر فرض القشتاليون على العباد تغيير دينهم، فلم تقل أم جعفر: دخلت علينا العروس والمصائب في أذيالها... فلماذا تلوح لي بنصرة في المنام أتلّق بها ثم تسقطه فأعيش بدلاً من الحسرة الواحدة حسرتين؟.. قل لي لماذا تمنح خصومنا فرحة الزهو بالانتصار؟ هل هجرتني؟ هل هجرتنا؟» (ص ٩٩). في هذه المناجاة الطويلة تطرح الرواية مريمة معادلاً لتواريخ المأساة وتوقّت حياتها بها. وتمهد بتذكّر كل هذه التواريخ لموتها القاسي طريفة فردوسها الذي أنفقت عمرها في الذود عنه بقدر من السذاجة في كثير من الأحيان ولكن بإخلاص لا شك فيه. وربما كانت سذاجة مريمة في اختراع الحيل التي تدافع بها عن ذوبها، وخاصة حيلة إقناع معلّم المدرسة بمسألة ختان الأولاد، بنت تكوينها في قبضة السقوط واغتراب الذات تحت مطارق زعزعة الهوية وتشويهها. لكن مريمة الرواية الثانية في الثلاثية أكثر حنكة - فقد دربتها الأيام - ومن هنا فإنها لا تلجأ لحيلها الطفلية الساذجة عندما تريد الدونية بلانكا أن تحيلها إلى خادمة، وإنما تواجه الموقف بحكمة تنقذ بها كرامتها ولا تهدّد أمن أسرتها الذي يحرص عليه زوجها كلّ الحرص.

لكن الرواية الثانية في ثلاثية رضوى عاشور لا تقتصر على الموت: موت الأمل وموت المرأة الفادح، ولكنها تجسّد أيضاً صور المجادلة في وجه عسف الاحتلال، ومدى قدرة المظلوم على الاحتفاظ بكبريائه وثقافته أمام عوادي التردّي وحصار الزمن الرديء. وهي تبلور في الوقت نفسه آليات التشويه وقد بدأت حركيتها في العمل ممثلة في خوسيه بن عامر، عندما تدلف رؤى العدو إلى داخل قطاعات من الذات، فتحيلها ذاتاً محتلة. فالرواية لا تنسى أن ظروف الاحتلال واقتلاع الهوية تترك قروحها في النفس، فتحيل من يستسلمون لها إلى جوارح كاسرة، خائفة أمام المحتل، ولكنها شرسة ومتوحشة في مواجهة أهلها الذين تدرك أنهم يحتقرونها في داخلهم. وكلما ازداد يقينها باحتقارهم لها وكراميتهم إياها، هبت نزعاتها الدفاعية لتدود عن نفسها بالتمادي في الشر. وفي موازاة هذا الجانب السلبي تأخذنا الرواية إلى الجبال التي فر إليها هشام بن حسن فحيد أبي جعفر ليقاوم الغزاة وينتقم منهم. وتقدّم لنا رؤى المقاتلين الذين انكسروا، ويصف روبرتو - الذي لا نعرف إن كان من رفاق هشام أم لا - ففي الرواية فجوات سردية كثيرة - تلك المشكلة بإيجاز وفصاحة: «المشكلة أن قادتنا كانوا أصغر منا. كنا أكبر وأعفى وأقدر، ولكنهم كانوا القادة،

بعدما قتل الإسبان زوجته الهندية «مايا» في أمريكا الجنوبية وطفله الذي لم يعرف إن كان هلالاً أم بدرراً أم قمرراً، لأن هذه الأسماء الثلاثة كانت هي الأسماء المرشحة للوليد المرتقب، أو كانت هي أسماء الأطفال الثلاثة الذين حلم بإنجابهم من «مايا» التي يبدو أنه هام بها منذ أن سبّت الهندية الصغيرة التي ضاعت منه في موكب كولومبوس قلبه في بدايات الرواية الأولى. وعندما يعود نعيم نعرف أن التجربة قد وشتت نفسها في أغوار روحه، وأنه لم يخلع عن نفسه رداء الهنود رغم استحالة أسماها بالية. وكيف يمكن أن يخلع التجربة عن روحه وهي ليست تجربة أهل «مايا» بل تجربته وتجربة البيازين! يعود نعيم إلى غرناطة أخرى غير تلك التي غادرها قبل سنوات... فقد شيدت القصور على ضف حدره، وملأت الكنائس أنحاء غرناطة. وسوف يوازي هذا التغير تغيراً آخر حينما يضطر علي للغياب عن غرناطة بعد قرار الترحيل الإجباري، وحين يعود بعد خمس سنوات تكون المدينة غير تلك التي عرفها في ذاكرته (ص ١٢١).

ومع ذلك فلا يزال في المدينة شيء من روحها القديمة. فحتى حسن الذي هادن لا يستطيع الخروج من جلده أو من ثقافته، وحين تسافر الأسرة إلى عين الدمع، يفضي حسن بسر الدار لحفيده، فيدله على سراديبها ويسلمه مفاتيح صناديقها، ويطلعه على كنوزها المخدورة. والسرداب، كالصندوق في الرواية السابقة، رمز بنية الحكاية الشعبية العربية التي تنفتح فيها السرداب والصناديق عن الأسرار وتنغلق عليها معاً. وكما يفتح الصندوق عن الأسرار يفتح السرداب عن الأرائك والخزائن المملوءة بالكتب، ويخبر حسن حفيده علياً بحكاية الكتب وتاريخها وكأنه ينقل إليه ميراثه من المسؤولية عنها، ومن المسؤولية عن تراثه معها. فالصندوق الذي كانت تختبئ فيه سليمة هو نفسه الذي اعتاد علي أن يختبئ فيه وهو يلعب مع جدته مريم، وهو الذي سيدفن فيه كتب الأسرة في باحة الدار قبل الرحيل النهائي في آخر هذه الرواية. وهو فضلاً عن هذا كله صناديقي تعلم الحرفة وبرع فيها وسيلعب الصندوق دوراً مماثلاً في الرواية الثالثة، كلما أخذت غرناطة الواقع تنأى عن غرناطة الماضي والذكريات.

وإذا كانت مريم هي رواية موت آخر من شاهدها شيئاً من غرناطة العرب بموت حسن ونيعم اللذين كانا صبيين يافعين حينما هل القشتاليون على المدينة، فإنها أيضاً رواية آخر من تبقى من آل جعفر من الجيل الذي ولد في الأسر، بعد تبدد اللغة وضياح الأهل. وهي رواية تصوّر كيف كان قدر علي - ممثل هذا الجيل فيها - أن يحافظ على اللغة العربية، وكيف تحولت اللغة المهجورة إلى شفرة سرية لها قوة السحر: تفتح له الأبواب الموصدة، وتقيم أواصر القربى بينه وبين من انحدروا مثله من أصول عربية. وهي أيضاً رواية المقاومة المحاصرة الدائسة التي لا أمل لأصحابها في عون من أخوة أو سند من أنصار. فما إن يولد أمل مع ثورة البشترات الثانية التي اندلعت ومريم في الثمانين من العمر، حتى يخبو ويتبدد، ويفتح الباب أمام تقتيش البيوت العشوائي وسرقة الجنود القشتاليين لكل ما تقع أيديهم عليه، قبل أن تأتي قرارات الطرد والترحيل الجماعي. لكنها في الوقت نفسه رواية جمع الخيوط التي ضاعت حول مصير بنات مريم وأحفادها وحول دورهم في المقاومة ورد العار عن الوطن. وهي أيضاً رواية فضة أم فيدريكو الطيبة التي كانت علاقتها بعلي إحدى لحظات هذه الرواية البالغة الصدق والعمق والدلالة. ولكنها أيضاً رواية الأسئلة العديدة عما جرى لهشام، وما حدث لشقيقته التي بقيت في بالنسية، وغير ذلك من الأسئلة التي لا تجيب عليها الرواية. فلأحدى سمات هذه

انكسروا فانكسرونا» (ص ١٢١). كما أنها تقدم لنا إرثاصات الرحيل بالترحيل القسري بعيداً عن أفق غرناطة عقب ثورة البشترات الثانية. وتقدم معه شخصية علي حفيد أحفاد أبي جعفر: فهو ابن هشام بن حسن وعائشة بنت سليمة وسعد، وستحكي لنا الرواية الثالثة بقية قصته.

فإذا كانت الرواية الثانية هي رواية موت مريم، فإنها رواية تأسيس علي، وتأسيس ما جرى للجيل التالي من خلاله ومن خلال مجموعة رفاقه ومجاليه: فيدريكو بن فضة التي استعبدتها الإسبان ولكن ظل فيها شيء من روحها الطيبة الطليقة؛ وخوسيه بن إناندو بن عامر الذي يمثل سرارة العرب الذين أيقنوا أن خلاصهم لا يتحقق إلا بالتماهي إلى أقصى حد مع عدوهم؛ وأنطونيو القشتالي الذي يريد إقامة علاقة إنسانية مع رفاقه ولكن أليات التفرقة العرقية تمنعه؛ وغيرهم. ويكتسب تأسيس علي أهميته من خلال رؤيته كما يتبدى على مرأيا تأسيس الرواية السابقة لأحفاد أبي جعفر المباشرين وأسرته الكبيرة: من حسن وسليمة إلى سعد ونيعم. فإذا كان هذا الجيل الأول هو الذي عاش السقوط وجالد لرفضه، فإن جيل علي هو ابن أليات السقوط بعدما أصبحت واقعاً مبهِلاً لا أمل في الانعتاق منه. لذلك تبدأ مريم بعد فجوة من نهاية غرناطة، في النصف الثاني من خمسينات القرن السادس عشر تقريباً. وينبثق عن ذلك زمن عودة نعيم وقد تجاوز السبعين. فإذا كان نعيم قد شاهد وهو في الرابعة عشرة من عمره مشهد حرق الكتب الأول عام ١٤٩٩، فهذا يعني أنه قد ولد حوالي عام ١٤٨٥، وعاد بعد أن تجاوز السبعين إلى غرناطة من جديد في أواخر الخمسينات. إذن مريم تبدأ بعد ثلاثين عاماً تقريباً من حرق سليمة، كبرت فيها ولیدتها الطفلة عائشة وتزوجت هشاماً وأنجبت علياً وماتت لتترك الطفل في رعاية جدي لآبيه: حسن ومريم بعدما أحرقت جدته لأمه، وتبدد سعد في المنافي.

ويعود نعيم في بدايات الرواية ليلتقي بعلي الطفل، ولتقيم المفارقة بينهما أواصر الاستمرار والقطيعة بين الجيلين معاً. إذ تكشف لنا الرواية عقب عودة نعيم وخروجه مع الصبي علي إلى المدينة كيف تتواصل ذاكرة المكان في الإنسان. وهكذا يسرد علي لنعيم ذاكرة الأماكن الحديثة، فيخبره عن الكنيسة الجديدة ودير الراهبات والسجن - أدوات إحكام سيطرة الآخر التي حفرت نفسها في تضاريس المكان أثناء غيابه. ولكن نعيم سرعان ما ينهض بالدور حين يذلفان إلى الأماكن القديمة ويتجاوزان الكاتدرائية إلى شارع السقاطين فيعرف علياً على سوق الحرير والعطارين والصناديق وسوق الجلود. وإذا كان هذا المشهد القصير يكشف عن تواصل ذاكرة المدينة في ناسها، فإنه يطرح القديم الذي لم تنله عوادي التغيير والتشويه في مواجهة الجديد الذي يتجلى في أدوات إحكام السيطرة الأيديولوجية والقمعية كالكنيسة والسجن. وتحرص الرواية في هذا المجال على أن تجعل علياً ابناً طبيعياً لحسن الذي سلم وهادن وحاول أن يعيش مع الواقع الجديد بأقل قدر ممكن من الخسائر؛ إذ فرض حسن على هشام والد علي العضوي الغياب حياً حين اختار هشام طريق المقاومة وانضم إلى ثوار الجبل؛ فقد أخبر الطفل أن أباه قد مات، ورباه بعيداً عن أفكار التمرد والثورة على يتكيف مع الواقع الجديد. ولأن الرواية حريصة على أن تؤكد أن الطوفان لا يفرق بين المتمرد من جهة والمساوم والمسال من جهة أخرى، حتى إذا جرف الطوفان الجميع... فإنها تأخذنا في تلك الرحلة الشقية مع علي، ابن المسالمين الطبيعي، الذي لم يجد مناصاً من التمرد في نهاية المطاف. كما تطرحها في مواجهة رحلة نعيم المحبطة التي عاد منها

وهي أيضاً بنية تقلص على صعيد عدد الشخصيات؛ ذلك أن الثلاثية الروائية من نوع رواية الأجيال التي تنتمي إليها تجنيسياً ثلاثية رضوى عاشور ينحو فيها عدد الشخصيات عادة للزيادة كما هو الحال في ثلاثية نجيب محفوظ، ولكن العكس يحدث في ثلاثية عاشور... وهذا أمر مقصود، فكان الرواية تقول لنا من خلال تقلص حجم النص المتسارع أن هذا هو ما جرى لعرب الأندلس حين حُذف نصفهم ثم حُذف ثلث النصف الباقى، وذاب من تبقى بعد الرحيل.

وبالرغم من تناقص حجم الروايات فإن الفترة الزمنية التي تغطيها كل منها تظل ثابتة نسبياً. إذ تغطي الرواية الأولى أحداث خمسة وثلاثين عاماً، بينما تغطي كل من الثانية والثالثة أحداث ما يقرب من ثلاثين عاماً. وهذا أيضاً أمر ضروري لإظهار مدى حدة التقلص في رقعة العالم وعدد الشخصيات. وعلى العكس من الروايتين السابقتين لا تبدأ الرحيل بحلم أو رؤيا، وإنما بسؤال أقرب إلى الضراعة والمناجاة: «يا الله! حجابك رغم هذه السماء الصافية كثيف. توجتني بتاج العقل، وأبقيتني طالباً فقيراً يعجزه المسطور في الكتاب. هل أودعت يارب القلب جواب السؤال؟ وكيف لي أن أشق صدري، وأغسل قلبي من كل شائبة فيصفو كما المرأة وينجلي، فأشاهد فيه معنى الحكاية والهدف؟» (ص ٥٧). وتردنا استعارة المرأة في هذا السؤال إلى المرأة التي عثر عليها على الطفل في قاع البئر التي دلي إليها للبحث عن الكنوز المخبوءة في الدور المهجورة. ففي هذه الدور لم يجد علي والصبية الذين ذهبوا للتفتيش معه عن الكنوز المتروكة إلا صندوقاً محطماً (ص ٤٣) ومراة في قاع البئر ترد له صورته في نوع من النبوءة القاسية بترجيع أطيايف الخراب.

لكن السؤال عن معنى الحكاية وهدفها، وعن صفاء الرؤية وجلالتها، هو الجدير بافتتاح الرواية الثالثة في هذه الثلاثية. فلم يعد ثمة وقت للحلم بعدما تسارع إيقاع الحدث، وتلاحقت وقائمه بشكل لا هث. بل إن بداية هذه الرواية الثالثة تتعمد تذكير قارئها بالحلم ونقضها له في آن، وذلك من خلال ربطها الحلم بالتناقضات وإنكارها له. فالبداية تشير إلى منام رآه بطلها علي عندما غفا تحت جذع النخلة، ولكنه نسيه، أو أنسيه عن عمد من البنية الروائية التي ترفه وعي قارئها بالمفارقة بين البدايات الثلاث. فلا يذكر منه علي إلا أنه حلم تجمعت فيه الأضداد، ضحك فيه وبكى ثم صحا وعلى شفثيه كلمات: «يا طالباً لطريق السر تقصده إرجع وراءك فيك السر والسنة» (ص ٥٧). وهي كلمات توشك بصياغتها الشعرية الإيقاعية أن تقدم له مفتاح الجواب على سؤال البداية الملحاح. فالعنى والهدف الذي يبحث علي عنهما لا يكشفان عن نفسها إلا بالعودة إلى وراء. لهذا كانت هذه العودة التي تقارن بين الروايات الثلاث وتربط بينها ضرورية لأي تأويل للرواية الثالثة، أو فهم لما تقدمه لمسار الأحداث في الثلاثية. بل إن الثلاثية نفسها في هذا المجال ليست إلا نوعاً من العودة إلى وراء من أجل فهم ما يدور في الواقع العربي الرديء بعد أن عرت سوائته حرب الخليج البشعة. فهل استطاع علي أن يرجع وراءه وأن يكتشف في نفسه السر والسنة؟

للإجابة على هذا السؤال المهم لا بد من تأمل مسار الأحداث في الرواية والتعرف على مدى إسهامها في رد علي إلى وراء. إن تبدأ الرواية بعد هذا الاستهلال التساؤلي الدال من قرب نهايتها عام ١٦٠٩ بعلي وهو يسترجع وصوله الأول إلى قرية الجعفرية بتربتها الغرناطية الحمراء قبل سبعة وعشرين عاماً، أي في عام ١٥٨٢ وهو العام التالي لنهاية مريمة. وهذه البداية الاسترجاعية

الرواية، ربما بسبب انتهاجها لبنية التلاشي والذبول، هي امتلاؤها بالفجوات، وكأنها تسعى إلى أن تجعل الشكل الروائي مرادفاً لواقع لم يعد للأحداث فيه أي منطق أو انساق. أو كأنها تطرح الفجوة ذاتها، الفجوة التاريخية والفجوة المعرفية، باعتبارها إحدى تجليات هذا الواقع الاليم. ولا أريد في نهاية هذه الدراسة أن أوحى بأن رضوى عاشور تنسى شخصياتها، أو لا تعبا كثيراً ببنية التتابع في نصها؛ فثمة منطق للتتابع ولكنه منطق مثقل بالانقطاعات. وهذا ما سوف نتناوله في الفصل التالي عند دراسة الرواية الثالثة والأخيرة من هذه الثلاثية الروائية.

(٣) الرحيل: دراما الاقتلاع وبنية الفجوات السردية

إذا كانت ثلاثية رضوى عاشور قد بدأت بالمكان (غرناطة) في رواية المدينة المنتهكة واللغة المستباحة، ثم انتقلت إلى الإنسان (مريمة) لتقدم عبرها رواية المرأة المجادلة التي تريد أن تقيم عماد عالم يتعرض باستمرار للضربات القاصمة وأن تقاوم به عوادي التردى والدمار، فإنها تصل في روايتها الثالثة والأخيرة الرحيل إلى الفعل الذي تتجسد به دراما الاقتلاع والتشتت والضياع. فالرحيل هو الفعل الوحيد المتاح أمام المهزوم، بالرغم من التشبث المستميت بالأرض والامل، وهو في الوقت نفسه ذروة مأساته. ويرافق التحول من المكان إلى الإنسان ثم إلى الفعل، تحول مماثل في بنية العمل نفسه، حيث يقل حجم الروايات ويتقلص عالمها بالتدريج. ذلك أن التحول من المكان الواسع سعة العالم، إلى الإنسان الذي يستطيع أن يسع المكان ولكنه يظل أقل منه لأنه لا يوجد إلا فيه، ثم إلى الفعل المحدود والمحدود... إنما هو تحول من السعة إلى الضيق.

ولأن عالم هذه الثلاثية مسكون بالسقوط ومحكوم عليه بالتلاشي، فإننا نجد الرواية الثانية مريمة لا تزيد من حيث الطول عن نصف الرواية الأولى. وليست المسألة مجرد تناقص في عدد الصفحات من ٣١٢ صفحة في غرناطة إلى ١٥٤ صفحة في مريمة، ثم تقل صفحات الرواية الثالثة الرحيل إلى ١٠٢ صفحة لتصبح ثلثي الرواية السابقة عليها. بل إن هذا التناقص يشمل سعة العالم وتعدد الشخصيات، لأن المعمار الروائي يطمح إلى أن يعكس بنيته ذاتها عملية التقلص المستمرة في العالم تحت وقع ضربات القشتاليين المتتابعين، فتقصر الرواية وتتقلص رقعة العالم كلما تقدمنا في الزمن. ولكن القصر يرافقه ازدياد التوتر الداخلي.

فبعد أن كانت الرواية الأولى عامرة بأحفاد أبي جعفر الحقيقيين والرمزيين، من انحدر من صلبه ومن انحدر من بكتانه، وبعد أن كان هؤلاء الأحفاد يتزاوجون ويتناسلون ويزدادون عدداً بأواصر القرى والمصاهرة والإنجاب... فإن الرواية الثانية قد اقتصرت على حفيد واحد فعلي هو حسن، وآخر رمزي هو نعيم، ولم تقدم لنا من أبناء الأحفاد أحداً، باستثناء هاشم المطرود الذي هل طيفه الرقيق على أفق الرواية مرتين، فأودع ابنه علياً حفنة من المال، وخلف لمريمة فرحة مبهضة ودمعاً هتوناً. واقتصر أحفاد الأحفاد فيها على علي الذي نشأ يتيماً «مقطوعاً من شجرة» لم يبق منها إلا جذوعها الناضبة في صورة الجد والجدة. ولا تنتهي الرواية الثانية إلا بعد موت الأحفاد جميعاً: حسن ونعيم ومريمة، وضياع أبنائهم بالرحيل أو التشريد، فلا يبقى من هذه الأسرة إلا علي الذي تدور حوله الرواية الثالثة؛ ولكنها تتعمد أن تجهض أي محاولة له للزواج أو الإنجاب، ليتأكد خط التلاشي والأفول في الثلاثية كلها. فنحن هنا بإزاء بنية تقلص على صعيد الحجم تحذف النصف في المرة الأولى ثم تحذف الثلث في المرة الثانية.

ابتنتها في رحلة غامضة من رحلات غسل العار المعروفة تعود بعدها دونها ولا تقيم لها ماتماً. وتحكي الإشاعات التي ينقلها له عيد الحلاق بتكتم شديد أن أسرتها قتلها، أو أنها كانت حبلى واللّه أعلم. ويؤخر هذا كله اتخاذ علي القرار بشأن كوثر. لكن الأحداث لا تنتظر من لا يقتنصون فرصهم. فما إن يجيء موعد زيارة رجال ديوان التفتيش الدورية للقرية حتى تندفع كوثر إليهم وتشكو لهم أباهم متهمه إياه بقتل أختها. ويحاول علي إنقاذها من أيدي رجال الديون دون جدوى. فقد سبق السيف العذل، ويأخذ رجال الديوان الأب ويهرب الأخ الأكبر ولا يعرف علي لفترة طويلة ما جرى لكوثر حتى يعثر عليها في سوق بالنسبة تباع السمك، وترفض عرضه بالزواج منها، ثم تتزوج من نصراني وتنجب منه.

وتحتل قصة كوثر، وقصة البغي نجاة - التي تعد تنويعاً آخر مهماً عليها في هذه الرواية الثالثة - مكاناً بارزاً في النص. ذلك لأن القصتين تقدمان لنا ما يمكن أن ندعوه بالمرأة المشوشة أو المرأة الضحية في مقابل المرأة المثقفة الواعية «سليمة» في الرواية الأولى، والمرأة المقاومة المجادلة «مريمة» في الرواية الثانية. فكل من كوثر ونجاة وجهان لحالة واحدة هي حالة الإحباط والخلل والتشوه التي انتابت الواقع فاضطرت في ساحته منظومتان للقيم ورؤيتان متناقضتان للنفس والعالم. ودائماً ما تنعكس هذه الحالة على النساء بشكل واضح، خاصة ونحن بإزاء رؤية امرأة للعالم. فإذا كانت كوثر ضحية صدمة قتل أختها التوأم، أي اجتثاث جزء عضوي منها عبر توأمها وشبيبتها سلسبيل، في عالم مغلق يعيش بعقلية التكتم والحصار، فإن نجاة هي الأخرى ضحية خديعة عاطفية مماثلة. فقتل سلسبيل الذي جرى في عالم يتسم بالتوتر القيمي الناجم عن احتدام الصراع بين رؤى المهزوم وتقاليد وبين رؤى المنتصر السائدة وقيمه المغايرة، مالبث أن عصف بكوثر في عالم مزعزع، أطاحت بعقلها فيه صدمة هذه الخديعة المباغتة التي تتذرع بغسل العار والحفاظ على نيران ثارات قديمة. أما نجاة فيبدو أنها وقعت في شرك احتلال استسهل خداع بنات العرب والإيقاع بهن في شرك المباغي التي انتشرت في المدن. وتطرح تساؤلاتها الملحة عن الله وحيرتها أمام هذا الشرك الذي أحكم حلقة حولها، وتشبثها بعلي الغرناطي الذي شكّل لها نوعاً من طوق النجاة، عدداً من تساؤلات الإنسان البسيط في واقع مختل، يبدو له فيه فكان الله تخلى عن المؤمنين وحالف الطغاة.

وتتجمع خيوط المأساة بأناة في الرواية الثالثة والأخيرة من هذه الثلاثية، ولكنها تقود جميعاً صوب الرحيل النهائي الذي يفلت علي الغرناطي، حفيد أحفاد أبي جعفر، منه في النهاية، ليؤكد أن الدم العربي باق في الأندلس لا يريم. ولكن انبثات جذوره، وعقمه الذي لم تقلح معه فيه أي محاولة للزواج والإنجاب، يومئذ إلى أن هذا الدم الذي بقي، قد ظل عقيماً، وأن فداحة المأساة تردنا إلى بدايتها الدامية، حيث لم يعد بالإمكان إعادة عقارب الساعة إلى ما قبل زمن الهزيمة. فهل هي نبوءة متشائمة في زمن عربي لم يعد فيه أمل في التفاؤل؟ سؤال تتركه هذه القراءة بين يدي القارئ وتأمل أن يعود معه للرواية وأن يفكر في أسئلتها المقلقة لأنها ليست أسئلة الماضي العربي القديم في الأندلس بقدر ما هي أسئلة الواقع العربي الرديء بعد حرب الخليج.

القاهرة - لندن

هي التي تجعل البنية الروائية نفسها نوعاً من العودة للوراء في الرحيل حيث قادته قدماء والصبية الذين يلعبون في الساحة إلى بيت عمر الشاطبي. كان هدف علي هو العثور على عمته الباقية وزوجها عبد العزيز الطاهر بعد أن عرف أنهما انتقلا من بالنسية للحياة في هذه القرية الجبلية، ولكن الشيخ يخبره أنهما انتقلا إلى فاس منذ سنتين. إذن لم يبق من آل جعفر في الأندلس إلا هو. ومن كلمات عمر الشاطبي تتجمع أمشاج حكاية آل الطاهر الذين تزوجوا عمّات الخمس. فيعرف أن عمّاته الأربع وأزواجهن قد تركوا بالنسية عام ٥٢٦ هـ، أي قبل حرق سليمة بعام. ومع هذا لم تعرف الأسرة في البيازين هذه الحقيقة إلا بعد سنوات طوال. وهذه الفجوة بين الحدث ومعرفة من يهمهم أمره به هي أيضاً من تجليات الموت والدمار في ثلاثية رضوى عاشور. فتقطع أوامر القربى يأخذ أكثر من شكل مراوغ في زمن السقوط والهزيمة، حيث يحال بين البشر وبين تواريخهم الشخصية بالشراسة نفسها التي يحال بها بينهم وبين تواريخهم القومية.

وإذا كانت محاولة علي البحث عن تواريخ أسرته القديمة هي التي منحت تلك البنية الاستيعادية توافقها مع حركة استرجاع التواريخ المقتطعة، فإن وصوله بعد فوات الأوان، وبعد أن تسبقه إجراءات العدو في استئصال ما بقي له من جذور في المكان، يرهص بعثت المحاولة. ناهيك عن أن انتقال علي من المدينة الكبيرة العامرة غرناطة إلى القرية الجبلية الصغيرة يكشف لنا هو الآخر أن حركة الواقع تعاند إرادة البشر في التغلب على الزمن الرديء، وأن هذه النقلة نفسها تجسيد للانحدار المحسوب في ذمة التاريخ. فالتاريخ لا يرحم من يتحركون بعد فوات الأوان، ولا من تسرب الأحداث من بين أيديهم دون التمكن من السيطرة عليها. لكن علماً لم يأل جهداً في القبض على زمام أحداث عاتية ومراوغة. والرواية لا تدينه، ولكنها تكشف عن مأساته، وعن تناقض أفعاله مع غاياته، وقد حكمت عليه تصاريح التواريخ بالمعاناة وبدفع ثمن جرائم من باعوا ومن خانوا. فالواقع الشائه لا بد وأن يترك بصماته على كل من يعيشونه، وقد كشفت لنا الرواية الثانية كيف تشوه من استسلم، وها هي الرواية الثالثة تؤكد لنا أن زمن التشوه الرديء لا يفلت من قبضته المدمرة أكثر المقاومين رفضاً لألياته الشائنة. وكأن النص يريد أن يكشف لقارئة العربي في زمن ما بعد حرب الخليج البشعة مدى فداحة الثمن الذي تدفعه أجيال متعاقبة عندما يخون الساسة أوطانهم، وعندما يسلمون بلادهم، ويسالون أعداءهم ويسامون على حقوق الأجيال التالية في الحياة الكريمة. ويبقى علي في الجعفرية التي أنكر نمط الحياة فيها في البداية، ويبقى في الأجيال الغضة شيئاً من ثقافتهم المضطهدة ويورثهم معها ألم اللغة المستباحة والأمة المهذرة عندما يطلب منه الشيخ الشاطبي أن يعلم الصغار العربية.

وتجيء صبية جميلة ذات يوم لتأخذ أخاها الذي يدرس عليه فيهم بها علي، ولكنه لا يستطيع أن يستجمع شجاعته ليطالبها لنفسه. جمع ما يريد من معلومات عنها وعن أهلها «بني تهامة» من عيد الحلاق، وكلما اقتربت به المعلومات من بغيتها ابتعدت به عنها في الوقت نفسه. فلكوثر، وهذا اسمها، شقيقة توأم تدعى سلسبيل قبل إنها أغرمت بشاب من عائلة موسى التي تقوم بينها وبين بني تهامة ثارات قديمة وعداوات متجددة. فتأخذ الأسرة

في العدد القادم: اقرأ الجزء الثاني من دراسة صبري حافظ الهامة!

كافكا

ومحاولات التجبير الصهيونية(*)

عبده عبود

تحصيل لحاصل. وأما التعاطف مع شعب متأخر بليد خامل لا إنجازات حضارية له تستحق الذكر فهو أمر نادر الحصول. ولذلك فإن الإعلام الصهيوني يركّز على هذه المسألة أشدّ التركيز، بحيث تكون لدى كثير من الناس الانطباع بأن اليهود قد أنجزوا معظم الأشياء في هذا العالم، وأما الشعوب الأخرى فقد كانت غافلة أو نائمة على امتداد التاريخ الحضاري للبشرية!

ولا يولي الإعلام الصهيوني كبير اهتمام لمسألة أن يكون المثقف اليهودي الأصل موالياً للفكرة الصهيونية أو معارضاً لها. فمن المعروف مثلاً أن كارل ماركس قد وجه في كتابه الشهير حول المسألة اليهودية^(١) نقداً شديداً لليهودية كدين ولليهود كمجتمع، ناهيك عن أن آياه قد تخلّى عن اليهودية وأصبح مسيحياً كاثوليكياً^(٢). ولكن ذلك كله لم يمنع الإعلام الصهيوني من أن يعدّ كارل ماركس مفكراً يهودياً، وأن يحشره في عداد تلك القائمة الضخمة من المثقفين الكبار الذين ينتمون إلى «العقل اليهودي» أو «العبقرية اليهودية»، وأن يصوّر الجذور أو الأحوال اليهودية لكارل ماركس وكأنها المفتاح الحقيقي لفهم فكر هذا الرجل. وهذا يمكن أن يقال عن عالم النفس الكبير، مؤسس التحليل النفسي، سيغموند فرويد، الذي كان له أكبر الأثر في تطور الفكر البشري في هذا القرن؛ فمن المعروف أنه لم يبد أي اهتمام بالصهيونية وبمشروعها السياسي الهادف لإقامة دولة يهودية في فلسطين. وحتى عندما انتصرت النازية في ألمانيا واجتاحت القسم الأكبر من أوروبا، فإن فرويد لم ير في المشروع الصهيوني طوقاً لنجاة، ولم يهاجر إلى فلسطين،

تجبير الإنجازات الثقافية

تحرص الصهيونية على أن تقدّم نفسها للعالم ممثلاً شرعياً وحيداً لليهود واليهودية، لا في المجال السياسي وحده، بل في المجالات الأخرى أيضاً، بما في ذلك المجال الثقافي. وهي تسعى على هذا الصعيد لأن تجبر الإنجازات الثقافية الكبرى التي أنجزتها البشرية، وذلك لصالح ما تسميه بـ«العبقرية اليهودية» أو «العقل اليهودي». وفي مسعاها هذا لا تفرّق الصهيونية بين مثقف يهودي ذي توجهات صهيونية، وبين مثقف يهودي ليس له موقف معلّن من الصهيونية، وثالث يرفض الفكرة الصهيونية وينأى بنفسه عنها أو يناهضها. والصيونية تقوم بتلك المساعي لأسباب جوهرية يمكن تلخيصها في الأمور الآتية:

١ - تكوين الشعور لدى اليهود بالانتماء إلى شعب عظيم أنجب عدداً كبيراً من المثقفين العظام الذين يحق لليهودي أن يفخر بهم. وبهذا الخصوص تواصل الصهيونية تعزيز الفكرة الواسعة الانتشار القائلة بأن اليهود «شعب الله المختار»، شعب المفكرين والعلماء والأدباء والمبدعين. ولا نظن أن المسافة التي تفصل هذا النوع من الشعور عن المشاعر العنصرية كبيرة جداً؛ فانتفاء نخبوي كهذا يولّد لدى أصحابه تعالياً على الشعوب الأخرى وتصرفاً انعزالياً تجاهها.

٢ - ويسعى الإعلام الصهيوني لأن يروج في الرأي العام العالمي صورة مفادها أن اليهود شعب مبدع وناقل للحضارة بصورة لا مثيل لها بين الشعوب. ومن خلال تلك الصورة البالغة الإيجابية يستطيع ذلك الإعلام أن يكسب تعاطف قطاعات واسعة من الرأي العام العالمي وإعجابها. فإثارة التعاطف مع شعب ذي إنجازات حضارية كبيرة أمر سهل، بل إن ذلك التعاطف



(*) أرفق الكاتب هذه المقالة بالكلمات التالية: «نشأت هذه المقالة على ضوء عودة بعض القوى [؟] إلى تصفية حساباتها الإيديولوجية القديمة مع هذا الأدب العالمي [كافكا]، وذلك بالزعم أنه صهيوني». والجدير بالذكر أن الكاتب قد سبق أن تطرّق لبعض أفكار مقالاته هذه في بحث سابق نشرته الأناط في العدد ٨/٧، ١٩٩٥. والمؤلف عضو الجمعية العربية للغة الألمانية أدابها وأستاذ الأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة حمص. (الأناط).

(١) تُرجم هذا الكتاب إلى العربية: الياس مرقص، بيروت (د.ت.).

(٢) راجع بهذا الشأن: W.Blumenberg: Karl Marx. Roholt: Hamburg 1995.

أدعى يانوش أن كافكا كان مؤمناً بالفكرة الصهيونية. فكَرَسَ بذلك خرافة «كافكا الصهيوني» التي أرسى ملبس برود أساسها. وبعد ذلك تلقَّف الإعلام الصهيوني تلك الخرافة فأغناها وأضاف إليها ما يمكن أن يدعمها، ونَشَرَهَا في العالم بحيث بدت لكثير من النَّاس وكأنَّها حقيقة لا شكَّ فيها.

التمسك بالخرافة

ولكنَّ حبل الكذب قصير، مهما كانت حيكته محكمة. فقد أظهرت البحوث الأكاديمية الجادة بما لا يدع مجالاً للشك، أنَّ فرانز كافكا لم يتبنَّ الفكر الصهيوني ولا المشروع الصهيوني، بل أعرض عن ذلك المشروع بشقَّيه السياسي والثقافي، ولم يتجاوب مع جهود ماكس برود الرامية إلى جره إلى مواقع فكرية صهيونية. صحيح أنَّ كافكا قد أبدى في الأعوام الأخيرة من حياته القصيرة بعض الاهتمام بالتراث الثقافي اليهودي، كالتصوُّف والمسرح والحكايات الشعبية اليهودية، إلَّا أنَّ ذلك لا يسوِّغ بأيِّ حال الزعم بأنَّ كافكا قد تحولَ إلى صهيوني^(٣). وإذا كان الباحثون لم يعثروا في تركة كافكا الأدبية والسيرداتية على وثيقة واحدة يستدلُّ منها على اقترابه من الصهيونية، فإنَّهم عثروا على غير وثيقة تدلُّ صراحة على رفضه الفكر الصهيوني. إلَّا أنَّ الإعلام الصهيوني واصل تمسكه بخرافة «كافكا الصهيوني».

مخاوف مشروعة

وكان من الطبيعي أن تثير تلك الخرافة التي نشرها الإعلام الصهيوني على أوسع نطاق مخاوف المثقفين العرب وقلقهم. فأعمال كافكا مترجمة إلى العربية ومقروءة على نطاق واسع، وتأثَّر الأدباء العرب بأدب كافكا شديد، فكيف يجوز أن يحدث ذلك في الوقت الذي سلبت فيه الصهيونية فلسطين وشرَّدت شعبها العربي ومارست مجازر وجرائم ضدَّ الإنسانية؟ هل غرَّتنا الصهيونية بأدبها في عقر دارنا دون أن ندري؟ هل كان أدب كافكا حصان طروادة صهيونياً؟ هل خُدع المثقفون العرب؟ وهكذا بدأ في العالم العربي منذ أواخر الستينيات نقاش طويل حول حقيقة علاقة كافكا بالصهيونية وفكرها.. وكان ذلك أحد النقاشات الكبرى التي شهدتها الثقافة العربية في النصف الثاني من هذا القرن^(٤).

ومع أنَّ عدداً كبيراً من النقاد والباحثين والكتَّاب العرب قد ساهموا في ذلك النقاش، فإنَّه لم يؤدَّ إلى نتائج يمكن الوثوق بها والركون إليها، وذلك لأسباب كثيرة، أبسطها أن الذين شاركوا في الجدل العربي حول «صهيونية كافكا» غير مؤهلين لغوياً وثقافياً وعلمياً للخوض في هذا الموضوع الشائك. فكافكا أديب ألماني اللغة، كتب أعماله الأدبية والسيرداتية كلَّها باللغة الألمانية، وأوَّل شرط ينبغي توافره لدى من يود أن يدلي بدلوه في شأن يتعلَّق بكافكا

بل هاجر إلى لندن، حيث أمضى القسم الأخير من حياته^(٥). ولكنَّ ذلك لم يمنع الإعلام الصهيوني من أن يضمَّ فرويد إلى قائمة العباقرة اليهود الذين يتباهى بإنجازاتهم الثقافية وأن يسخر تلك الإنجازات لخدمة أهدافه. ومن المؤسف أن بعض الأوساط العربية والإسلامية التي عادت الفكر الماركسي والتحليل النفسي الفرويدي بسبب مصالحها الاجتماعية والسياسية قد ركزت في إعلامها على الأصل اليهودي لكلِّ من ماركس وفرويد، فخدمت بذلك الصهيونية من حيث تدري أو لا تدري.

لماذا كافكا بالذات؟

ومن الشخصيات الثقافية الكبرى التي بذلت الصهيونية جهوداً ضخمة بغرض استقطابها في أوَّل الأمر، ثم بغية توظيف إنجازاتها فيما بعد: الكاتب الألماني اللغة التشيكي الجنسية فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) الذي يعد من أبرز أعلام الأدب العالمي في القرن العشرين. إنَّه أديب ملأ الدنيا وشغل النَّاس بصورة يندر مثيلها، وقلَّ أن يخلو إبداع قصصي حدائث من مؤثراته. ونظراً لأهميته وشهرته العالميتين كان من الطبيعي أن تسعى الصهيونية إلى جره إلى صفوفها وهو حي، وأن تنسب إبداعه الأدبي إلى «العبقريَّة اليهودية»، بعد مماته، لا بل أن تقدمه للعالم كأديب صهيوني مؤمن بأهداف الحركة الصهيونية متحمس لها. وقد سعت الصهيونية إبان حياة كافكا لاستقطابه وجره إلى صفوفها من خلال صديقه الحميم ماكس برود (Max Brod) الذي كان صهيونياً متحمساً، ولكنَّه كان أديباً من الدرجة الثالثة. إلَّا أنَّ جهود «برود» باءت بالفشل، فلم يتمكَّن من إقناع كافكا بالفكرة الصهيونية، وتعرَّضت الصداقة التي ربطت بين الرجلين لخطر الانهيار. وبدلاً من أن يتبنَّى كافكا الفكر الصهيوني أحسَّ بالاعتراب عن صديقه برود. وهذا ما عبَّر عنه كافكا بصورة لا لبس فيها في كتاباته السيرداتية، في يومياته ودفاتره الشخصية ورسائله.. إلَّا أنَّ الصهيوني برود لم يعترف بفشله، بل انتظر موت صديقه كافكا، ليعلن في كتاب عنوانه **إيمان كافكا ومبائله** أن فرانز كافكا كان صهيونياً^(٦). ونظراً لأنَّ النَّاس يعرفون أنَّ برود كان مقرباً جداً من كافكا، وأنَّه كان صديقه الحميم الذي عرفه كما لم يعرفه أيُّ شخص آخر، فقد صدَّقوا ما كتبه برود. وهكذا ظهرت إلى الوجود خرافة «كافكا الصهيوني».

ومن الذين ساهموا في صنع تلك الخرافة وترويجها شخص اسمه «غوستاف يانوش»، وقد كان موظفاً في شركة التأمينات التي اشتغل فيها كافكا نفسه. فبعد أن توفي كافكا وذاعت شهرته الأدبية، طلع يانوش على النَّاس بـ **أحاديث مع كافكا** زعم أنَّه أجراها أثناء مشيهما معاً من المكتب إلى البيت^(٧). وفي هذه «الأحاديث» المزعومة

(٣) راجع: O. Mannoni: Sigmund Freud. Roholt: Hambrug 1930.

(٤) راجع: M. Brod: Franz Kafkas Glaube und Lehre. München, 1948.

(٥) راجع: G. Janouch: Gespraeh mit Kafka. Frankfurt/M. 1951.

(٦) راجع: K. Wagenbach: Franz kafka. Roholt: Hamburg 1979, s.70ff.

(٧) تفصيل ذلك النقاش في كتابنا: الرواية الألمانية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.



الفرج

بشار صبحي

طوابير طويلة من الوجوه المتعبة، والناس يتجهون نحوها مسرعين من كل حذب وصوب. امرأة تندس في بداية الطابور، فيدخل معها طابور النساء في قتال ضار بالأسنان، بشد الشعر، بالكلمات النابية، ولكن المرأة تقف في النهاية مزهوة بانتصارها.. عجوز نائم يفتش الأرض، لأنه منذ الثانية صباحاً وهو واقف في الطابور.. شاب جميل فقد ذراعه، وثان أنفه، وآخر أنفه وذراعه و....

لحظات وكانت المدينة بأسرها تقف في الطوابير. بعدها صدرت ضجة كبيرة: فاحتل الجميع أماكنهم: فثمة شبك للتوزيع قد فُتح.

كان الرجال يحتضنون العلب الصغيرة التي بُدئ بتوزيعها منذ برهة قصيرة.. فيما يحملون باليد الأخرى سكاكين، مسدسات، خناجر.. يتلفتون بفزع في اتجاهات شتى ويعد أن ابتعدوا قليلاً، فرؤا هارين.. بينما أخذت زغاريد النسوة ترتطم بالسماء السابعة، وهن يحصلن على تلك العلب.

تلاشت الطوابير، فراح الموزع يحلق فوق المدينة. كانت الجثث منتشرة في كل مكان، والابتسامة تطفح على وجوهها. لاحظتها سمع الموزع أمراً يصدر إليه «أن عُذ يا عزرائيل». وبسرعة البرق اختفى في السماء.

وأدبه هو أن يتقن الألمانية كي يرجع إلى كتابات كافكا في لغتها الأصلية. أضاف إلى ذلك أن القسم الأعظم من البحوث الدولية المتعلقة بكافكا وأدبه مكتوب أيضاً باللغة الألمانية. ويتطلب الخوض في شأن كهذا اطلاعاً واسعاً على الأدب الألماني الحديث، الذي شكل المهاد الثقافي لأدب كافكا. ول سوء الحظ فإن المشاركين في النقاش العربي حول قضية كافكا والصهيونية هم - باستثناء اثنين فقط - أشخاص غير مؤهلين لغوياً وثقافياً وعلمياً للخوض في هذه القضية. وإن هذه الملاحظة لا تنطبق على متهمي كافكا بالصهيونية وحدهم، بل تنطبق بالدرجة نفسها على المدافعين عن كافكا الذين أخذتهم الحمية فسارعوا إلى تبرئته من تهمة الصهيونية^(٨). إن متهمي كافكا والمدافعين عنه على حد سواء أشخاص زجوا بأنفسهم في معركة ثقافية ليسوا مؤهلين لخوضها، فجاءت نتائج نقاش دام ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن هزيلة إلى درجة تدعو للأسف... وما نحن اليوم نشهد محاولة جديدة لاستئناف تلك المعركة، وكان شيئاً لم يكن.

ما ينبغي التمسك به

إن إثارة مسألة «صهيونية كافكا» من جديد لهي دليل قاطع على أن الرأي العام العربي لم يتوصل بعد إلى قناعات ثابتة ونهائية بهذا الخصوص. ولكي تتضح الأمور، ولا يساء استخدام هذه المسألة، فإنه لا بد من تأكيد النقاط الآتية:

١ - إن «صهيونية كافكا» خرافة نسجت الصهيونية خيوطها وروجتها في الرأي العام العالمي، لأنها صاحبة المصلحة الإعلامية في تجيير إنجازات أديب عالمي مثل كافكا لصالحها.

٢ - ليس في كتابات كافكا الأدبية والسير ذاتية ما يمكن أن تؤسس عليه تلك الخرافة، وهناك بالمقابل وثائق كثيرة تنفي أن يكون كافكا قد تبنى الفكر الصهيوني أو اقترب منه.

٣ - إن العرب الذين سارعوا إلى إلحاق تهمة الصهيونية بكافكا قد وقعوا في الشرك الصهيوني وساعدوا في ترويح إحدى الخرافات التي أوجدتها الصهيونية.

٤ - ليس للعرب أية مصلحة في أن يجير أديب عالمي ككافكا لصالح الصهيونية، بل لهم مصلحة ثقافية وإعلامية كبرى في تخليص كافكا وأدبه من المساعي الصهيونية الرامية إلى تجييره ومصادرته.

٥ - إن أدب كافكا هو أدب ذو مضمون إنساني، يعبر عما يتعرض له الإنسان من اغتراب وتسلط وقمع. وللمتلقي العرب الحق في استقبال ذلك الأدب والتأثر به وفقاً لحاجاتهم. فأدب كافكا ملك للإنسانية جمعاء، وليس للصهيونية حق في أن تنصب نفسها وصية عليه.

وبعد، فهذه هي أن نتجح إيديولوجية شوفينية عنصرية، بررت تشريد شعب وارتكاب جرائم ضد الإنسانية في فلسطين ولبنان والوطن العربي، في الاستيلاء على أدب كافكا؛ بل إن ذلك الأدب سيظل فأساً تهشم الجليد المتشكل في النفوس، وتفصح كل صور التضييل والتسلط والاستلاب.

حما

(٨) راجع: بديعة أمين: هل ينبغي إحراق كافكا؟ بيروت: دار الآداب، ١٩٨١. (طبعة لم توضع في التداول لأسباب فنية وإن كان قد تسرب منها بعض النسخ قبل قرار عدم توزيعها - ملاحظة الناشر).

تعددية السياق

طلال حرب

لكنّ الباحثين المدقّقين مالبثوا أن تبَيَّنوا احتمال هذين العصرين المملوكي والعثماني على العديد من النصوص الرائعة والمؤلّفين اللامعين^(٨). وقد لفت أدونيس النظر إلى إيجابيات في هذه الأشعار، ومنها أنّها ذات طابع مديني حضري، وأنّها تركّز على عالم الأشياء ووصف جزئيات الحياة اليومية؛ ولئن كانت ذات طابع صناعي فإنّ المصنوع في رأي ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م) أفضل من المطبوع^(٩). لكنّ أدونيس يعود ويقبل القول إنّ هذا الشعر انحطاطاً بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام أو المتنبي، ويرفض أن يكون انحطاطاً بالقياس إلى شاعر من شعراء ما دعي بـ«عصر النهضة» كالبارودي مثلاً^(١٠).

إنّ أوّل ما يلفت انتباهنا في هذه المسألة أنّ الشعر في العصرين المملوكي والعثماني ظلّ ظاهرة عامة ذات شعبية كبيرة. فهل يحقّ لناقد، مهما بلغ شأوه، أن يدين فنّاً التفتّ حوله أجيال، ويصمّه، فيصمهم بالتالي، بالانحطاط والخمول؟ إنّنا نكتفي بإثارة السؤال، والإشارة إلى أنّ النقاد قد انطلقوا على ما يبدو من زاوية واحدة معينة هي زاوية الخط الشعري المألوف في العصور الجاهلية والأموية والعباسية وركّزوا على أهمية المعنى. وقد أثار الانطلاق من زاوية واحدة حفيظة رولان بارت، فاطلق عليه اسم العمى الرمزي^(١١). وقامت الأبحاث الحديثة تلحّ على أنّ العمل الفني ابنُ بيئته؛ فكلّ منتج ثقافي مشروط بظروف إنتاجه التي تختلف من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان، ومن لغة إلى لغة، ومن ثقافة إلى ثقافة^(١٢). فما هي معالم العصرين المملوكي والعثماني؟

عرف العصران المملوكي والعثماني الكثير من الشعر، لكن معظم النقاد توافقوا على ضحالتهم وانحطاطهم. فقال جرجي زيدان إنّ «الشعر أصبح صناعة لفظية بعد أن كان قريحة فطرية [...] وابتدلت الصناعة الشعرية وتعاطاها الناس لقضاء ساعات الفراغ فقط»^(١٣). وتفاقم الأمرُ فيما بعد، في العصر العثماني «إذ استولى الجمودُ على القرائح لما توالى على الأمة من الذلّ في تلك الفترة المظلمة، وزاد تعويلهم على اللفظ، وأصبح الكاتب أو الشاعر إنّما يهيمه تنميق العبارة بالجناس والتورية والسجع، حتى خرجوا بذلك عن الذوق المألوف، فأضاعوا أوقاتهم فيما لا فائدة فيه من الصنائع اللفظية، فذهبت المعاني ضحية تلك الأساليب الباردة»^(١٤). ونحا مصطفى صادق الرافعي النحو نفسه، فذكر في معرض حديثه على الشعر في هذا العصر أنّه «نوع في الصناعة يعدّونه في البديع، وقد سُمّي الالتزام والإعانة والتضييق والتشديد»^(١٥).

وسلك هذا المسلك الكثير من النقاد الذين درسوا هذين العصرين عامة وشعرهما خاصة، فإذا بهم يطلقون اسم «عصر الانحطاط»^(١٦) عليهما، واصمين جميع ما احتويا عليه بالإسفاف والابتذال. ولطّف بعضُ النقاد من قسوة هذه التسمية فجوّرها إلى «عصر الانحدار»^(١٧)، ودافع نقاد آخرون عن هذين العصرين، ولكنهم بالرغم من دفاعهم ذيلوا الكثير من أشعارهما بعبارات مثل: «وطبيعي أنّ المعنى قد ضُحّي به وأريق على مذهب هذا الفنّ الرخيص»^(١٨) أو «ولا شك أنّ جميع ما نظموه ليس شعراً في المعنى الصحيح للشعر، وإنّما هو رصف لكلمات تنطبق في جملتها على بحر عروضي معيّن، وإن لم تحمل معنى أو فكرة»^(١٩).

(١) جرجي زيدان: تاريخ أدب اللغة العربية. مصر: مطبعة الهلال، ١٩٢٦، ١١٦: ٣.

(٢) المصدر نفسه، ٣: ٢٧٤.

(٣) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ أدب العرب. أخرجه محمد سعيد العريان.

(٤) راجع مثلاً: عصر الانحطاط، لكرم البستاني. بيروت: دار المشرق.

(٥) راجع مثلاً: عصر الانحدار، لمحمد أسعد طلس. بيروت: دار الأندلس.

(٦) د. بكري الشيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٩، ص ٢٠٨.

(٧) المرجع نفسه، ص ٢١٨.

(٨) اقرأ على سبيل المثال دراسة الدكتور أسامة عانوتي: الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر. بيروت: المكتبة الشرقية، ١٩٧١.

(٩) أدونيس: الثابت والمتحول، ٣ - صدمة الحداثة. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨، ص ٥٤.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٥٥.

(١١) جون ستروك: البنيوية وما بعدها. ترجمة د. محمد عصفور. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٦، ١٩٩٦، ص ٨٢.

(١٢) سيزا قاسم: «القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهيرومينوطيقا)»، مجلة عالم الفكر، العددان الثالث والرابع، الكويت، ١٩٩٥، ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

إن العودة إلى مؤلفات المقرئزي وابن تغري بردي وابن إياس وغيرهم من مؤرخي هذين العصرين تكشف لنا عن الأمور التالية:

– لقد استولى المماليك على السلطة وأقصوا أبناء البلاد من العرب عن معظم المراكز الحساسة. بل إن الظاهر بيبرس قد استقدم أميراً عباسياً جعله خليفة^(١٣)، لكن هذا الخليفة لم يكن له من الخلافة إلا الاسم وسلطة واحدة هي قيامه بتفويض جميع السلطات إلى السلطان المملوكي^(١٤)، ثم ضيق على هذا الخليفة شيئاً فشيئاً حتى كان يقيم كالسجين في مقره. وتعرض الخلفاء للإهانة والسجن والخلع. وعندما قهر العثمانيون المماليك واستولوا على السلطة، نقلوا مقر السلطة إلى البلاد العثمانية، فخرجت السلطة نهائياً من أيدي العرب، وخرج مقرها من بلادهم، وانتهت هذه الخلافة الاسمية، وجمع السلطان العثماني بيده كل السلطات^(١٥).

– لم يركن الشعب إلى الدعة والخمول كما يشاع، بل ثار مرات ومرات، لكن ثوراته قُمعت دائماً بوحشية كبيرة. ويقال إن البيمارستان المنصوري قد بناه قلاوون بعد شعوره بالندم لأنه أباح القاهرة لجنوده ثلاثة أيام يفتكون بأهاليها ويقتلونهم تقتيلاً^(١٦). بل إن السلطان الناصر محمد بن قلاوون فتك بكل الأمراء الكبار، وقبض في نهاية المطاف على الأمير أسندمر كرجي الموالي له والمخلص في خدمته، وعندما ألح عليه بالسؤال عن سبب اعتقاله أجابه: «مَا لَكَ ذَنْبٌ، إِلَّا أَنْكَ قُلْتَ لَنَا وَدَعْتَكَ عِنْدَ سَفَرِكَ: أَوْصِيكَ يَا خُونِدَ لَا تَتْرَكَ فِي دَوْلَتِكَ كِبِشاً كَبِيراً وَأَنْشِئْ مَمَالِيكَ، وَلَمْ يَبْقَ عِنْدِي كِبِشٌ كَبِيرٌ غَيْرُكَ»^(١٧).

ولم تكن الحال في العصر العثماني بأفضل مما كانت عليه في العصر المملوكي بل ازدادت سوءاً. فقد عُرف السلاطين العثمانيون بالقسوة، وعُرف ولأتهم بحرصهم الشديد على جمع المال غير عابئين بإزهاق الأرواح والفتك بالشعب والأمراء المحليين في سبيل ذلك^(١٨)؛ واسم أحمد باشا الجزائر

إهمال شاعر عصر الانحطاط المعاني شبه بثورة الحركة الدادائية على القيم الجمالية!

وقصصه مع أمراء لبنان أبلغ شاهد على ذلك^(١٩). – وزاد الطين بلة كثرة المجاعات^(٢٠) وانتشار الأوبئة. فكانت الطوائع تحصد الناس حصداً^(٢١).

– وتفتن السلاطين ولا تهم في فرض الضرائب، فلم يدعوا باباً من الأبواب إلا استغلوه لفرض الضرائب: فكانوا يتقاضون المال على الأفراح، ومن النادبات، ومن الخواطي^(٢٢). كما أنهم أكثروا من المصادرات؛ وكانوا يكلفون الوارث من الأمور ما يعجز عن تحقيقه كي يسلبوه ثروته^(٢٣). واحتكر بعض السلاطين أصنافاً من السلع إبان الأزمات وتاجروا بها وجنوا الأرباح الطائلة.

– وجاء اكتشاف شاسكو دي غاما طريق رأس الرجاء الصالح في العام ١٤٩٧م كارثة على الدولة العربية التي كانت مركز التجارة الدولية، فتحوّلت عنها وخسرت بذلك المكوس الضخمة التي كانت تتقاضاها، وضاعت معظم الموارد الصناعية بعد أن غادرها مهرة الصنّاع إلى القسطنطينية ولم يبق لها إلا الزراعة، والعثمانيون والمماليك يعتصرون خيراتها، فلم يبق سوى اليأس والضنك^(٢٤).

– ولم يكن السلاطين المماليك يحسنون اللغة العربية؛ فقلّوا وينطق بها بصعوبة وپرسپاي لا يحسنها، بل كان بعض السلاطين أمياً لا يحسن القراءة والكتابة^(٢٥).

– قل اهتمام السلاطين بالشعر والشعراء حتى كفوا عن رعايتهم، فمارس الشعراء المهنة للارتزاق: «ويلقانا كثير من هؤلاء الشعراء المحترفين حرفاً متنوعاً مثل الجزار والوراق ومجاهد الخياط والحمامي»^(٢٦)(...).

إذن يمكن القول إن العصرين المملوكي والعثماني قد حفلا بالظلم والاستبداد والضنك وخروج الأمر من أيدي العرب، فخيم اليأس وضاع كل أمل بتغيير قريب. فما هي بنية الشعر في هذين العصرين؟ وما هي ملامح خطابه؟

(١٣) سعيد عاشور: مصر في عصر الدولة المماليك البحرية. القاهرة: مطبعة مكتبة النهضة، ل.ت.

(١٤) المقرئزي: السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق عبد الفتاح عاشور ومحمد مصطفى زيادة. القاهرة: لجنة التأليف والنشر، ١٩٧٥، المجلد ١، الكتاب ١ ص ٤١. وقارن به: فيليب حطي: تاريخ العرب، بيروت دار غندور، ١٩٧٤، ص ٧٦٨.

(١٥) فيليب حطي: تاريخ العرب، ص ٧٩٨.

(١٦) ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور. تحقيق محمد مصطفى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٢، ١: ١١٦.

(١٧) المقرئزي: السلوك ٢: ٩٤.

(١٨) فيليب حطي: تاريخ العرب، ص ٨٢٤.

(١٩) المرجع السابق، ص ٨٢٠.

(٢٠) المقرئزي: السلوك ٢: ٨١٠.

(٢١) المصدر السابق، ٢: ٧٧٨. وقارن به فيليب حطي: تاريخ العرب، ص ٨٧٢.

(٢٢) المقرئزي: السلوك ١: ١٠٠-١٥٢ و ٢: ٢٠٣-٢٤٧ و ٣: ٦٤٧-٧٠٨.

(٢٣) المقرئزي: إغاثة الأمة بكشف الغمة. بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠، ص ٧٤-٧٥.

(٢٤) فيليب حطي: تاريخ العرب، ص ٨٢٥... وشوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، مصر: دار المعارف، ١٩٩٠، ص ٥٦.

(٢٥) فيليب حطي: تاريخ العرب، ص ٧٨٨.

(٢٦) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، ص ٢٨٦.

بحرف واحد:

وَوَادِبُهُ الْغَيْدُ الْحِسَانُ قَدْ اسْتَوُوا

وَوَرْدٌ ظَبْيَاءُ الْحَيِّ فِي ظِلِّهِ تَوَوَا

- القصيدة المطرزة، ويجعل الشاعر في هذا النوع من القصائد حروف أوائل الأبيات تشكل اسماً معيناً. فإذا أراد تطريز اسم خديجة مثلاً، جعل البيت الأول يبدأ بحرف الخاء، والبيت الثاني يبدأ بحرف الدال، والبيت الثالث بحرف الياء، إلخ... كقول الشاعر:

خَلْتُ خَالَ الْخَدْفِي وَجَنَّتِي نقطة العنبر في جمر الغضا
دَامَتْ الْأَفْرَاحُ لِي مَذْأَبَصَرَتْ مقلتي صبح محيا قد أضا
يَتِمَّنِي الْقَلْبُ مِنْهُ لَفْتَةً وبهذا الحظ للعين رضا... إلخ..

- القصيدة التي إن قرئت طرداً كانت مدحاً، وإن قرئت عكساً كانت هجاءً. ويكون العكس في الحروف، أو في الكلمات. ومثال العكس في الحروف:

بَاهِي الْمَرَا حَم لَا بَس كرما قدير مسند
بَابٌ لِكُلِّ مُؤْمَل غنم لعمرك مُرْفَد
وتصبح عندما تعكس حروفها:

دَنَسَ مَرِيد قَامِر كسب المحارم لا يُهاب
دَفَر مَكْرٌ مُعْلَم نغل مؤمل كل باب
ومثال العكس في الكلمات:

حَلَمُوا فَمَا سَاءَ لَهُمْ شَيْم سمحوا فما شحت لهم من
سَلِمُوا فَمَا زَلَّتْ لَهُمْ قَدَم رشدوا فما ضلت لهم سنن
وتصبح عندما تعكس كلماتها:

مَنْ لَهُمْ شَحْتُ فَمَا سَمَحُوا شيم لهم ساءت فما حلموا
سَنْ لَهُمْ ضَلَّتْ فَمَا رَشَدُوا قدم لهم زلت فما سلموا!

هذه نماذج من النصوص الشعرية التي اعتمدت على الشكل كل الاعتماد، وأسرفت في الصنعة كل الإسراف، وقد نظر إليها بعض النقاد، إما انطلاقاً من معطيات العصر الحديث فحكموا بتفاهتها، وإما مقارنةً بقصائد العصور الجاهلية والأموية والعباسية فأكدوا عقمها وضحالتها. ولكن بعض الدراسات الحديثة أكدت على ضرورة التعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن على النصوص الشعرية، وحكت على وضعها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه^(٢٨)، وتكررت للمقولة التي تذهب إلى أن النص يمتلك معنى محدداً واحداً، وشددت على أن النص يمارس «التأجيل الدائم واختلاف الدلالة؛ إنه تأخير دائم فهو مبني مثل اللغة لكنه ليس متمركزاً ولا مغلقاً، إنه لانهاضي، لا يحيل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة»^(٢٩).

لا شك في أن ردة فعل الشعراء الكثر لن تكون واحدة؛ فمن الطبيعي أن تتعدد النصوص الشعرية وتتنوع في تعبيرها عن أزمة العصر وآمال الناس. والنص الشعري وإن اكتسب كياناً خاصاً بعد اكتمال نظمه، إلا أنه قد خرج من بيئة معينة ويتطلع أيضاً إلى التأثير فيها. وسنتوقف عند أكثر هذه النصوص غرقاً في الصناعة والتكلف، ثم نحاول اكتشاف خطابها ومعالم بنيتها ورسالتها الفنية.

لقد تعددت القصائد التي التزم أصحابها الشعراء بأمور شكلية محضة، وتراوحت من القصيدة البسيطة إلى القصيدة المعقدة تعقيداً كبيراً. وعلى وجه العموم يمكن ذكر القصائد التالية^(٢٧):

- القصيدة المهملية، وهي التي تخلو حروفها من النقاط:

كُلُّ سِوَاهُ هَالِكٌ لَا عُدَدٌ وَلَا عَدَد

- القصيدة المعجمة، وهي التي جميع حروفها منقطة:

بَيْنَ جَنْبِي شَقَّةٌ خَشْنَتْ في قضيب ثبتي خشن

- إهمال كلمة وإعجام أخرى:

تَقْتَضِي أَحْكَامُ بَغْيٍ طَالَمَا نقذت أحكامها بين الملا

- إهمال حرف وإعجام آخر:

وَنَدِيمُ بَاتٍ عِنْدِي ليلته منه غليل

- القصيدة التي تبدأ كل كلمة فيها بعين:

عَلَى عَهْدِ عَلَوِي عَلَّتِي عَنْ عِلْمِهَا
عَسَى عِلْمَتِي عُذْرِي عَفَتْ عَنْ عَقْرِي

- القصيدة التي تحتوي كل كلمة فيها نوناً:

نَزَّهَ لِسَانُكَ عَنْ نَفْسَاقٍ مَنَافِقٍ
وَأَنْصَحَ فَإِنَّ الدِّينَ نَصِيحٌ

- القصيدة التي تتألف حروفها من حروف مقطعة لا يتصل بعضها ببعض الآخر:

إِذَا زَارَ دَارِي زَوْرَ وَدُودٍ أود وأورده ورد ودي

- القصيدة التي تتألف حروفها من حروف موصولة:

سَكُنْ مُتَلَفِي عَطْفًا عَسَى يَتَعَطَّفُ

فَلَقَدْ قَسَا قَلْبًا فَلَا يَتَلَطَّفُ

- القصيدة التي

تبدأ أبياتها وتنتهي بحرف واحد:

دَمْعُ عَيْنِي سَائِلٌ فِي حَبٍّ مِنْ

إِنْ رَأَتْهُ الْعَيْنُ لَمْ تَخْشَ رَمْسًا

ومن الشعراء من جعل أطراف البيت الأربعة محبوكَة

(٢٧) نعتمد في إيراد الأمثلة على كتاب الدكتور بكري الشيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني.

(٢٨) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، العدد ١٦٤، ص ٢٣٠.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٢٣١.



إلى غد مختلف. ولا ريب في أن هذه الدلالات ودلالات أخرى هي التي دفعت الشعراء إلى تكبد كل هذه المشاق في سبيل نظمها، ودفعت بفئات كبيرة من الناس إلى تأييدها بعد أن أدركت كنهها بشكل واع أو لاواع. ولا شك في أن هذه القصائد كانت تعبر وماتزال، في خطابها، عن تملل كبير، وتوق إلى جمال مختلف وإن كلف ذلك جهداً كبيراً.

إن الأحكام النقدية القاسية التي أطلقت على هذه القصائد، والدلالات التي يمكن تبينها عند دراستها من جوانب مختلفة، تقودنا إلى أهمية السياق الكبيرة في فهم النص وتحديد الموقف منه. وليس هذا السياق واحداً، بل هو متعدد، وأهم أنواعه هي: - السياق التزماني الذي يرصد حركة التطور الفكرية والاجتماعية والحضارية التي أدت إلى تكون النص واكتسابه خطابه؛ أي أنه الخط العمودي الذي يخترق النص. - السياق التزامني الذي يرصد نقطة محددة في الزمان والمكان اللذين ولد النص فيهما؛ أي أنه الخط الأفقي الذي يحتضن النص.

- السياق الوظيفي الذي يحدد وظيفة النص ويبيح فهم الرسالة التي يضطلع بها.

- السياق الزاوي، وهو أدق أنواع السياق وأكثرها التصاقاً بذات المتلقي، ويقوم بدور كبير في فهم النص وتحديد الموقف منه. وما اختلاف فهم النص من متلقٍ إلى آخر إلا لأن لكل متلقٍ سياقه الزاوي أو حتى سياقاته الزاوية. فقصيدة حب بسيطة تفهمها الحبيبة في الشرق بشكل، وتفهمها الحبيبة في الغرب بشكل آخر، وفهمها أهل الحبيبة في العصر الجاهلي بشكل، وفهمها أهل الحبيبة اليوم بشكل آخر. بل إن المتلقي نفسه يفهم النص بشكل مختلف إذا ما انتقل من سياق زاوي إلى سياق زاوي آخر.

إن العديد من وجوه الاختلاف والخلاف والتأويل إنما يعود في أصله إلى أنواع السياق هذه. فاختلاف السياق من متلقٍ إلى آخر يؤدي إلى فهم مغاير. وإهمال السياقين التزامني والتزماني يحيط النص بضباب شديد، وينقله من سياق حقيقي إلى سياق آخر، فينتج من عملية النقل هذه تأويلات مختلفة حتماً. وإن غياب الإشارة إلى السياق في الدراسات المعاصرة مسألة بديهية، لأن السياق بأنواعه المختلفة حاضر في لاوعي القارئ الناقد أو القارئ العادي، ولذلك يكون أكثر الأمور الغائبة حضوراً. لكن التطرق إلى نصوص قديمة أو غير محلية، أي مغايرة في الزمان أو المكان، يحتم علينا استحضار سياقاتها المختلفة، وإلا تسطح الفكر بشكل زائف ومضلل، وتاهت القراءات في أوهام تحسبها حقائق...

بيروت

الصَّوَاعُ

أشجان الهندي

آن للأمواج أن تفتض ما بي
من صخور
برج الصبار فيها ضفتيه
وكهوف
أطبق الشوك عليها مقلتيه
آن للأمطار أن تنبض في بطن سحابي
آن لي ألا أغنيك،
وللقلب - بهيّا -
أن يغني:
إنني حررت من طغيان كفيك ترابي.

كلما أنست موجاً
سال ما بي
وتظاهرت بأن الماء
كل الماء
قد صار حدودي
وبأن الغيم بابي.
كلما أنست بئراً
يمطي سرّاً
وسرّ يمتطيه
فتشت كفاي
عن ركب توارى،
عن رحال وصحاب،
عن صواع
خبأته الريح في وجهي،
وعن عرش
له تيجان قمح تعتليه
كلما مدوا يدا في الرمل
أبصرت صواعاً
كلما فتشت وجهي
عثرت كفي على وجهك فيه.

جدة

كل ماء شقّ جذبي
كان عشبي يتقيّه
كل حرب خضتها
قد كنت فيها
كل ترس
حال بين القطرة الأولى وبينني
كنت فيه.

ها أنا أخرج من وجه حروفي،
وأروي شفة الجذب
بفتح أدعيه
ها أنا

أقذف بي بين مياه القوم
ألتم
وأنداح
فتبتل عروش
من بنات الموج قد شيدّها
بأس ضراب ابتغيه
ها أنا أخرج كلي
من ظلام الجب،
استلقي على شطآن تيهي
ها أنا أبعث من فوهة الجرح،
ومن ثوب عذابي
وأواري سواة القفر بروحي،
وأواري الروح بالكف
فيهمي الكف غيثاً أرتجيه.

آن للطوفان
أن يقصيك من كل سهولي
وجبالي
وهضابي
آن للأنهار أن تستلّ
من كتف القفر حرابي

عندما شدوا الرحالا
كنت بين الماء اختار لوجهي
ملمحاً يورق فيه
كل ماء.
لم يكن وجهي
- إذا ما اشتدّ جذبي -
يرتضيه

كل ماء
لم يكن وجهي،
ولا كانت عروقي تصطفيه.

غرق تشتاقه الروح،
وسيل تشتهيّه
غيمه تترى على القلب،
وطوفان بهي جارف،
مزن سخي
ليت يعرى على بعضي،
وبعضي يرتديه.

كلما طالعت ماء
لم يكن وجهي فيه:
ماء قيس
أسمر كالتمر
مسفوح على بعض مرادي
ماء عبس
مقمر كالبدر
مستلق على شطر اعتيادي
وفؤادي
موقد كالجمر
مطوي على ليل فتوحي،
وجروحي،
وسيوفي،
وعتادي

الرحلة

عبد الكريم الناعم

وشدّى عطره ذاك المساء
ما الذي يقعله الآن
وهل ثم كلام
والمسافات: انتهاء!!
مثلما فاجأت طفلاً يسرق الحلوى،
وكان الهلع المخفي أعلى،
«أي عذر
يتها الأرض خذيه»
سأخ من فرط حيّاه
أهو الخوف أم لا...!!
مطرقاً كان على باب الرجاء
هو لا يذكر: هل كان على وجه الذي
فاجأه
ظلّ ابتسام، أم هو الوهم أراه بعض
ما يرجى... فأغضى؟
هو لا يدري... ولكن..
ربّما...
أو...
ليس يدري.
أترأه لمحّ اللطف على ذاك المحيا
في زمان شفّ حتى كان أنقى
من رقايات الهوا؟
أترأه لمحّ اللطف كما كان يشاء
أم هي الروح إذا دامها خوف
جليل
تمزج اليأس بأوراق الرجاء!.

حمص (سوريا)

● بعدَ دهرين وقد أجهدتِ الأنواء
ما يذخره من تنفّ الصبر رأى
أن انتصاب الحرّ بستاناً إلهياً
فصنّف
بهرته فتنة البستان،
في ذاكرة الروح وصايا،
هو لم ينس الذي جهّزه،
ما كان في عينيه،
في حرفيه
من وحي صريح،
قال:
«إن صادفك البستان في عزّ
أوان الحرّ.. فحاذر»
.....
كانت الرغبة أعلى،
ولجّ الظلّ، ونال الثمر الأشهى،
ونام
لم يعد يفرق بين القطة الوسنى
وتهويم المنام.
.....
مثلما في الحلم
أو في يقظة سكرى رآه،
بين ظلين من (الضال) رآه،
ربّما خامره الشك...
رأه
كان في نشوة ما يقطف من
ذاك العيّن
حين جاء
صاحب البستان جاء
ما الذي يُبصره الآن
وما ثم غطاء
إنه ذات الذي جهّزه للرحلة الكبرى
وأوصاه

● كانت الرحلة أبعد
والأمانى على شفرة ما يهجسه
القلب
تراءى وتجدد
خلف هذا التلّ
بعد الشغب
قرب الشجر الطافح في الوادي،
وراء الجبل العالي،
ويمشي
في خطاه أمل يُسقى بما في
عطش الحرمان من ماء قصبي
وعلى نبض خطاه: ظلّ نعش.
● طالت الرحلة، والبيد: امتداد
وهو في اللأهب من قيط أمانيه
على بُرم حلم
كلما اساقط ظلّ
فتح الأفق فؤاد.
● طالت الرحلة، والقفز قفاز
والظهيرات: شواطئ
وهو ينأى،
والمسافات ترامي
وهو لا يملك إلا أن يمدّ الروح
بالرغبة والحدو،
إذا أسفرت البيد عن الليل
والقى تعب الشوق قليلاً
ترك الماء على ضفة مجراه وصلّى
فإذا أنسه الليل بما في كوة الكون
من النور: تهجى بعض ما ناشئه الليل
ثوابه على سائحة الكشف المغطى
فإذا ما امتلات أحنأه الصغرى بفيض
اللحظة الكبرى...
وأصوبته الأساسى
حسب الموت سلاماً
والمسافات ترامي.

أصوات جديدة

في القصة القصيرة في سورية

محمد منصور

في المشهد القصصي في سورية، تبرز بين الحين والآخر أصوات جديدة، يشير إنتاجها إلى بعض الملامح الخاصة... سواء على صعيد التعامل مع اللقطة القصصية، أم على صعيد الموضوعات التي يحاول هذا النتاج مقاربتها من زاوية رؤيا جديدة. ثمة أصوات تكتفي أحياناً بالتحليق مع السرب، فتجد خيارها في شكل فني مطروق ومألوف... وثمة أصوات أخرى ترى في الكتابة مشروعاً غير منجز، ومغامرة لا تنتهي. ومثلما تتفاوت إمكانات المغامرين ومواهبهم تختلف كذلك درجة نجاح هذه المغامرة أو تلك.

وأيّاً يكن الأمر فنحن أمام أصوات جديدة تختبر، وتجرب، وغالباً ما يسقطها النقد من متابعتها، أو يتهيب تجاهها الناقد إما بحسن نية وإما بسوء نية! المقال التالي محاولة للدخول في أجواء المجموعات القصصية الأولى لأربعة كتاب شباب هم: غالية قباني، وإبراهيم العلوش، وكوليت نعيم بهنا، ويوسف قندلفت. ولا تهدف هذه القراءة النقدية إلى المقارنة بين ما أنتجه هؤلاء، بقدر ما تطمح إلى تسليط الضوء على تجاربهم ومغامراتهم في بواكيرها الأولى.

١- «هالنا و حال هذا العبد» لغالية قباني^(١)

مكتلةً باللهات، والتفاصيل المجانية، والهنر إلى درجة الغثيان.

في قصة «ما قالة مذبحُ النشرة» لا شيء مثيراً أو استثنائياً كما تقول القصة بداية: سيارة أجرة، تقل خمسة أشخاص، أربعة ركاب وسائق، يستمعون إلى نشرة أخبار من إذاعة بلد بعيد، تتحدث عن أشياء كثيرة، منها: اعتقالات سياسية واسعة في البلد الذي يعيش فيه هؤلاء العابرون، وعن احتجاجات لمنظمة العفو الدولية... وفجأة: يتبادلون الاتهامات الصامتة، ويشبه الواحد منهم بخيانة الآخر وكتابته «التقارير»... بافتراض غير مبني سوى على الخوف! تقبض الكاتبة هنا على اللحظة العابرة، لتكشف ببراعة ووضوح وحس مرهف، حجم المفارقة الإنسانية الطارئة. إنه الخوف الذي تشبّث في ثياب هؤلاء، حين يندس صوت المذيع الغريب بين أرواحهم، فيجمّد انشغالاتهم اليومية، ويطلق الارتعاشات المخفية فيهم.

وفي القصة التالية «صورة»: لقطة لبيت مسور لعائلة متوسطة الدخل، اصطفت ثلاث سيارات أمامه، ووقفت خادمة ذات ملامح

ثمة فارق كبير بين القصة التي تختزن لقطة من الحياة، وقد أضاف إليها الكاتب شيئاً من الطرافة أو الشاعرية، مع القدرة على استنباط أسلوب القص المناسب لرواية الحدث... وبين القصة التي تضيف إلى كلّ هذه الأشياء استنباطاً زاوية رؤية أعمق للحياة وأقْدَرَ على الولوج في صراعاتها اليومية الحقيقية... والإمساك بنبض الأمم المكبوت.

من هذا الفارق الجوهرى الهام، تكتسب مجموعة غالية قباني القصصية الأولى حالنا و حال هذا العبد أهميتها، وميزتها، وعنصر اختلافها الإبداعي عن السائد (والثابت أحياناً كثيرة) في المشهد القصصي... فهي هنا نحن أمام قصص تجيد فنّ الغوص في العمق سواء أكان هذا العمق ذاتياً - فردياً... أم اجتماعياً - عاماً... وسواء تقاطع الذاتي مع الاجتماعي في الجراح والندوب... أم انفصل كل منهما عن الآخر، كما يبدو لنا للوهلة الأولى.

● لا شيء مثيراً أو استثنائياً!

تفحص غالية قباني في العمق، وهي تراقب أكثر المشاهد عبوراً في حياة يومية



(١) منشورات دار الينابيع للدراسات والنشر، دمشق ١٩٩٢.

أسيوية تسند ظهرها إلى ضلفته المغلقة، فيما كان خادم آخر يغسل واحدة من السيارات. ومن خلال هذه الصورة - اللقطة، الروتينية اليومية، تبني الكاتبة قصتها المدهشة، وتنفذ من خلال لعبة افتراضية إلى شبكة العلاقات الاجتماعية والإنسانية، التي تحكم المحيط الذي أنتج هذه الصورة. ويكثافة لا تفصح عن كل ما يمر في العمق، تستعرض الكاتبة الاحتمالات التي قد تثيرها هذه الصورة... سواء نشرت في كتاب الصف الرابع الابتدائي مغفلة التطبيق، أم في صحيفة يومية مذيعة تعليق مسبق الصنع.... لتنتهي أخيراً إلى شخصيات تحوّل حوارها الداخلي وحيدة، وإلى حالة من تكوّن الأحاسيس التي تتسرّب بين الألوان والظلال، في هذا الفراغ اللامتناهي من الخواء واليباس والقطيعة. وهذا ما يجعل من اللقطة الممكنة الحدث فريدة حقاً!

● بين الاجتماعي والسياسي

ثمة هاجسان أساسيان يختصران الفضاء الدرامي لهذه المجموعة: الحاجة إلى الطمأنينة، بما تعنيه من حرية وأمان وكرامة إنسانية مصونة، والحاجة إلى الحنان والحب، باعتبارهما الدفء الذي سيرمّ أرواح هذه الشخصيات المنهكة المكومة، ويطلق إسمار مشاعرها الصافية النبيلة.

في قصة «الزغاريد الأخرى بعيدة» شابة جميلة تنتظر إصلاح سيارتها في محطة. ومن خلال هذا الحدث البسيط، يتدفق شلال المشاعر والانفعالات في وسط ساكن تتناوبه أشجان الصمت والانتظار. وتختصر الكاتبة كل هذه اللحظات المتوقّدة في السطور التالية التي تكشف جوهر الرؤية وعنصر التأزم:

«زغاريد فرح تتجدّد، وحنان يشع من كل جسدها. حتى حين ناولت العجوز النقود لاحظ حنو أصابعها... وهو منذ ثماني سنوات افتقد الكثير منذ أن غادر بلقيس والصغار. التقاهم أكثر من مرة، لكن الفترة الفاصلة بين لقاء وآخر، يئست في داخله

أشياء كثيرة. صار مجرد إنسان يتعامل مع أجهزة محطة البنزين، وبه جوع لحنان ما... فليستقبل المطر، ولينتعش قليلاً».

لا يفترق الوجع الشخصي عن أوجاع المجتمع، ولا يفصل الهم الاجتماعي عن الواقع السياسي في المجموعة. بل تبدو السياسة، باعتبارها محاولة لإلغاء مجتمع ومصادرة فرد، حاضرة في خلفيات معظم اللقطات القصصية، إن لم تكن هي محور اللقطة نفسها، كما في القصة التي حملت المجموعة عنوانها «حالنا وحال هذا العبد». فهذه القصة تحاول أن تبني صورة نموذجية للمواطن العربي المستكّلب، المهزوز في الأعماق، وقد تعطلت إنسانيته قبل أن تتعطل فعاليته وقراره... فبدا كياناً بلا ملامح ولا آمال. أما في قصة «كنزة لأبي مجد» فالواقع السياسي حاضر في يوميات بيت لا يكف عن افتقار الزوج والأب السجين، وفي شيخوخة الزوجة التي داهمتها قبل الأوان، وفي الانتظار الذي صار جزءاً من حياة الأسرة... وفي مشروع الكنزة التي تجمّع أم مجد غزواتها ملثمة تجمّع الحروف والكلمات في جو الصمت الكتيب.

● الهاجس الفني

على أن الواقع السياسي الذي يلقي بظلاله بوضوح على بعض قصص المجموعة لا ينال من فنيته ولا يكاد يؤثر، في قليل أو كثير، على كثافة الإنساني وشاعريته فيها... بعيداً عن الشعارات وسطوة الأيديولوجيا. ففي القصة التي أشرنا إليها أخيراً «كنزة لأبي مجد» يغدو غياب الرجل حدثاً من الماضي، فلا يتمّ الخوض في أسبابه أو ظروفه بل يجري التركيز على الواقع الإنساني الذي خلفه هذه الغياب، ومدى مرارته وقسوته.

ويبدو الشكل الفني في هذه القصص، هاجساً أساسياً وأصيلاً من هواجس الكاتبة... وهو يشير إلى تمكّن لافت من تقنيات الكتابة القصصية، وقدرة على التنويع والتجريب والابتكار.

تتقاطع الضمائر وتتبدّل محاور الرؤية في المادة السردية غير مرّمة، وسواء استخدمت الكاتبة ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، فإنّ الصوار الداخلي للشخصيات يبرز بوضوح من خلال هذا الفيض من المشاعر والانفعالات الشخصية التي تفرض نفسها على الراوي المحايد نفسه أحياناً.

اللقطة القصصية في أغلب قصص هذه المجموعة تفرض شكلها الفني ومساراتها، كما في قصة «حيثيات بلاغ لم يكتمل» التي يقوم بناؤها على الأصوات المتعددة والشهادات والإفادات التي تحاول تفسير ملاحظات هذا البلاغ، دون تدخّل مباشر من قبل الكاتبة أو الراوي. أمّا في قصة «حالنا وحال هذا العبد» فإنّ الكاتبة تعدد إلى لعبة كسر إيهام واضحة، إذ يتناوب صوته مع مونولوج الشخصية الرئيسية في القصة، في محاولة لتقديم شكل غير مكتمل يزاوج بين حديث الكاتبة عن رؤيتها للشخصية وتعاملها معها أثناء الكتابة، وبين اعترافات هذه الشخصية ذاتها في إطار من التقاطع المونتاجي المحكم. ويبدو الإيحاء البصري واضحاً في قصة «صورة» التي تعتمد أسلوب التداخليات التي تثيرها صورة واقعية أو متخيّلة.

وأما على صعيد اللغة، فرغم ضرورة إعادة بناء بعض الجمل في هذه القصة أو تلك فإنّ الكاتبة تقدّم لغة شعرية متينة مكثّة وموحية بلا استطرادات مجانية أو تنميق أسلوبية مفتعل.

حالتنا وحال هذا العبد تشير إلى كاتبة قصصية ناضجة، تمتلك عينا مرهفة، تكتشف من خلالها المفارقات الإنسانية في العابر واليومي من مشهديات الحياة، وتسعى إلى معالجتها بأسلوب يميل إلى الرؤية الشاعرية التاملية، التي تتيح لنا الإيغال بعيداً... من أجل فهم أعماق، ومشاعر أغنى، ومواقف أكثر صفاء وإنسانية ونبلًا.

٢- هذا عذب فرات، لأبراهيم العلوش^(٢)

الجامعية الأولى يتجول بطل القصة مبهوراً، يبحث في زحام المدينة عن حبه الأول التائه، والمتلاشي في طنين هاتف لا صوت فيه ولا عنوان له. أمّا في قصة «عودة الغائب» فيعود البطل لبحث عن الوجوه والأشخاص والأمكنة التي وُجدت في أزمنة أخرى، يبحث عن المشاعر الإنسانية الأصيلة التي لا تتبدّل

في صفحاتها الأربع والستين، مسرحها الأساسي: القرية باتناسها البسطاء، والنهر بجريانه الأبدى وعطائه الدائم. وما بين القرية والمدينة تنتقل بعض شخصيات هذه القصص بحثاً عن حب مفقود، أو حلم قديم أقبل... ففي قصة «زيارة غير عادية» التي تفيض بالحنين إلى سنوات الدراسة

هذا عذب فرات^(٢) هي المجموعة القصصية الأولى لأبراهيم العلوش، ابن مدينة الرقة على ضفاف نهر الفرات. وهو كاتب يبدو هنا شديد الوفاء لبيئته بأجوائها ومناخاتها، أصيل الانتماء لقيمه ومعانيها، ولرمز الحياة المتجدّد فيها: الفرات. إحدى عشرة قصة تضمنتها المجموعة

(٢) إصدار خاص، دمشق ١٩٩٤.

رغم قسوة المناخ وشظف العيش، وتبدُّل القيم، ويبحث أيضاً عن اللحظات الهاربة التي تعلن الإفلاس والخواء الوجداني في زمن الاستهلاك. وأما في قصة «البساط» فتتخذ العودة إلى القرية ذريعة أخرى وطابعاً آخر، إذ يعود ابنُ القرية القديم الذي يكاد ينساه أهلها لبحث عن «البساط» الذي استأثر بخياله حين كان فتى يافعاً... لكن هذا البساط الذي يدفع ثمنه في البداية رزمة كبيرة من النقود، هو جزء أثير من قصة حب عرفتها القرية؛ إنها قصة حمدة التي أحبَّت فتى مات في مقتبل العمر، فتحوَّل حبُّها المؤوَّد إلى خيوط ملونة تنسجها بمهارة باهرة... وهو لذلك يبقى جزءاً غالباً من ذاكرة القرية وحكاياتها، ومن الأم مبدعته... وهكذا تقف القرية في النهاية لتحول دون بيعه!

● طقوس وحياة

ومثلما يتغلغل النهرُ في حياة المنطقة وفي أحلام أبنائها وذكرياتهم، يتغلغل كذلك في قصص هذه المجموعة، ليصوغ المعادل الفني لكثير من دلالاتها ورموزها. فمحمد بطل قصة «عودة الغائب» يقول: «أريد أن أرجع إلى النهر»، لكن صديقه يردُّ قائلاً: «صار النهر بعيداً» (ص ٢٨). هكذا يغدو الفرات رمز الزمن الجميل الذي مضى، رمزُ الخصوصية التي جفَّ نسفها في نفوس الغائبين، وفي نفوس أبناء المنطقة أحياناً، ورمزُ العودة إلى الأصالة بكل ما تخرَّنه من ألحِّ ودفعٍ وحياة.

والواقع أنَّه لا تكاد تخلو قصَّة من قصص هذه المجموعة من ذكر للفرات، أو استحضار لمعانيه الكبيرة والخالدة التي لا يملُ الكاتب من التفنُّن بها، والتنويع على معطياتها، وتوظيفها لإظهار المتناقضات في حياة الأبطال، وفي أجواء هذه القرى المنهكة على قارعة العطالة والانتظار حيناً، وعلى

تخوم البادية التي تنتشر السنة اللهب والعطش حيناً أخرى.

في قصة «الماء» على سبيل المثال، ثمة هاجس مرَّضي لدى بطل القصة الأستاذ حسين؛ فهو «يشعر دائماً أنَّه بلا ماء وأنَّ الماء على وشك مفارقتة» (ص ٢٠).. إنَّه يبحث عن الارتواء بلا جدوى... وهو حين يطلُّ من مكتبه، في الطابق السادس على الفرات الذي طلته شمسُ الضحى بالفضة، يرى في اندفاعه الدائب «كأنَّه على موعد يوشك أن يفوته»، ويودُّ لو يعيش ذلك الانطباع ويخرج من حالة اللامبالاة المهيمنة عليه.

يتدخل النهرُ في حياة النَّاس فيغدو مصدراً فرحهم وبهجتهم، وصورة حنينهم وموئل أشواقهم. لكنه رغم ما يشيعه في حياتهم من دفرٍ وعطاء، يبدو عاجزاً في أحيان كثيرة، أن يغسل الصداً الكامن في الأرواح... أو الغبار الكثيف الذي يكثر صفاء النفوس وصفو الحياة؛ إنَّه مرآة هذا الكدر، مثلما هو صورة الفرح المشع، والحنن المشع أيضاً:

«تداخلت الزغاريد بأصوات الغناء والنواح، بضجيج الأطفال الذين أزعجتهم الدموغ في عيون ذويهم، وتوحدت الأصوات بأغنية فراتية حزينة، ذلك الحزن الفراتي العميق الذي يملأ النفوس في البادية... لعلَّه تعبير عن أمنياتهم التي يحول الحرمان دون تحقيقها فتشتت الأمانى عبر البادية، تنتقلها أمواج السراب الممتدة إلى المدى... أو لعلَّه حزن زُرْعَة الفرات في نفوس أناسه، تعبيراً عن حلمه الضائع وسط الهجير وخواء البادية» (ص ٢٤).

● نكهة بيئية خاصة

على صعيد الشكل الفني، يبدو إبراهيم العلوش أسيرَ الشكل التقليدي للقصَّة باعتبارها لقطة تختزل مشهداً افتراضياً

من الحياة بأسلوبية حكاكية معيَّنة. وانطلاقاً من هذا يسهب الكاتبُ في وصف التفاصيل الصغيرة ضمن إطار اللوحة البانورامية العامة للمشهد (شوارع المدينة - طرقات القرية - السوق - السباحة في النهر... إلخ). وباستثناء بعض الجمل الحوارية القصيرة، فإنَّ المقاطع الوصفية هي الطاغية في المادة السردية للقصَّة. ومن خلال هذا الوصف المشهدي، ينجح الكاتب في تصوير الحالة النفسية لشخص قصصه وروايتها، وفي التعبير عن مواقفهم الحياتية والفكرية الخاصة في الزمان والمكان في آن معاً.

ويقدم الكاتب قصصه على لسان الراوي الذاتي أو المحايد، بأسلوب حكاكي تقليدي يسير فيه الحدثُ على مستوى زمني واحد غالباً، هو مستوى الزمن الحاضر... بشكل متتابع وبسيط في بنيته الدرامية. وهكذا فرغم سلاسة المادة السردية وتماسكها، ورغم حميمية اللغة التي يكتب بها إبراهيم العلوش وشفافيتها الزاخرة بالمعاني والدلالات والصور المبكرة أحياناً، فإنَّنا لا نكاد نجد أثراً للجديد في البناء الفني لهذه القصص، ولا أيَّ نزوع نحو المغامرة، سواء في البحث عن فكرة القصَّة أو في معالجتها وأسلوب عرضها وصياغتها.

وحدها النكهة البيئية الخاصة، المتجلية في القدرة على التوغل في نبض الحياة الداخلية للمنطقة والنَّاس وطقوس الحياة ومدى ارتباطها بالنهر العذب الفرات... وحدها هذه النكهة البيئية الخاصة، هي التي تعطي لهذه المجموعة قيمتها ولونها، فيما تبرز قدرة الكاتب على استحضار نهر الفرات كشخصية درامية حاضرة في عمق اللقطة القصصية، وفي الفضاء العام للمجموعة، لتؤكد أصالة هذه الخصوصية البيئية وتكاملتها.

٣ - الاعتراف الأول، الكوليت بهنا^(٣)

على عالمهم القريب، يتاملونه، ويسترقون في ثناياه بصيصَ معرفة، يرممون به ما تبقى من حياتهم المهذورة.. ومن خلايا أرواحهم المتناثرة حطاماً على قارعة الزمان الثقيل. أصوات، ومونولوجات، ورؤى لعشاق ناضجين بأمنياتهم المترعة بالرغبات يهددها الموت... أزواج يبحثون عن صدى

واعترافات عن الحياة الداخلية لشخصها، بكل ما تكتنفه من حنان وخيبة ومرارة واغتراب روحي أثم... وحزين في الآن نفسه. فهي اعترافات عن حياة تتكشف فظاظتها وقسوتها للقارئ، مثلما تتكشف لأصحاب العلاقة أنفسهم وهم غارقون في برامتهم ونقائهم، يبحثون عن فسحة نظر يطلُّون بها

بدهشة اللقاء الأول والحب الأول ومغامرة المعرفة الأولى ومفاجأتها، تكتب كوليت بهنا مجموعتها القصصية الأولى، التي تبدو في مناحياتها، وهواجس شخصياتها، وأساليب التعبير الفني فيها، أمينة جداً للعنوان الذي تحمله: «الاعتراف الأول». ذلك أنَّ المجموعة برمتها تبدو بيانات

(٣) من منشورات دار الطليعة الجديدة - دار كتعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٥.

لحياتهم الزوجية المشتركة وقد بهتت، وغَدَتْ بعد عشرين عاماً من السجن والظلم صدأً عتيقاً.. أطفال يعترفون لأول مرة، هارين من أفق المكان الضيق إلى سماواتهم الواسعة.. أصوات ومونولوجات لعالم الأحياء يبحثون عن الحياة، وعالم الأموات الذين لا يُسمع لهم بالمولت براحة. وبين هنا وهناك ما يسترو بقلبه الكبير يخترق العالمين فيرحل وحيداً دون أن يملك صوتاً يودع به الآخرين، ويعود وحيداً في ماتم لا يابه له أحد. وقبل هذا كله يبرز من رحم الأم صوتٌ مُغامرٌ يبحث عن أبوته، وعن الحب الذي جمع بين أمه وأبيه يوماً، وعن حقه في حياة يتأهب لاقتحامها ببراعة وود، قبل أن يكتشف ويكتشف معه أنه «فضيحة» مصيرها الإجهاض!

● مستويات لغوية متباينة

هكذا يغدو تنوع شخصيات هذه القصص، وتدرجها المعرفي والاجتماعي على مدى زمني كبير: من جنين في رحم أمه لم يُحدد جنسه بعد، إلى عجوز طاعنة في السن والوحدة التي تصنع معجزتها.. يغدو هذا التنوع، أفقاً مفتوحاً وواسعاً على مجتمع تختصره نماذج إنسانية متباينة، مثلما هي متباينة الهموم والهواجس والأحلام.

ولئن لاحظنا أن «المونولوج» الذي يذوب الكاتب عبره - مباشرة - في الشخصية، هو الشكل الطافي في قصص هذه المجموعة، فإننا ندرك صعوبة المستويات اللغوية المختلفة والتمايز، التي يفرضها الأداء الفني في هذه المجموعة باعتبارها المنطق الفني الذي يفرض نفسه بشكل أو بآخر. والواقع أن «كوليت بهنا» تبدي هنا مرونة وغنى لافتين في التعبير عن لغة شخصياتها ومضامين قصصها المتنوعة الأجواء والأحداث. فبينما تبدو لغة القصة الأولى («مغامرة رحم») على قدر كبير من البساطة الظاهرية التي تتناسب تماماً مع جنين يتحدث عن عالم يستكشفه ويحاول أن يدرك كنه علاقاته المعقدة والغامضة بالنسبة له، نجد لغة القصة التالية («أمنية») في غاية الرقة والعذوبة الشعرية التي تنطوي على مباشرة غزلية، وهي تتحدث بلسان عاشق ينتهي متكسراً تحت نغش حبيبته المحمول على كتفيه... فيما نلمس في القصة الثالثة («٧٠٠٠ قبلة») ذبولاً وانكساراً خائفين يعكسان شيئاً قشياً في هذا الصراع المتين بين الشك واليقين، وفي هذه اللغة التي تخفت شاعريتها، وتتماوج إشراقاتها، لتنتهي إلى حزن أسود، وإلى دموع تغدو علامة فارقة لزوجين قديمين لا يتعرف

الواحد منهما إلى الآخر إلا من خلال دموعهما أخيراً. أما في قصة «الاعتراف الأول» التي تقدم على لسان راوٍ هو أحد شخوص القصة، فإن اللغة هنا تنطوي على قدر كبير من الفضول المعرفي، والهدف المشوبة بنزق طفل يكتشف خطاياها.

● أفكار تجريبية موحية

تتميز قصص هذه المجموعة - على صعيد آخر - بقوة الفكرة التي تنطلق منها أحداثها، ويتنامي البناء الحداثي بما يعكس غنى مخيلة الكاتبة، وقدرتها على تطوير للغة القصصية، والمضي بها إلى أفق جديدة موحية. ففي قصة «حتى أنت يا رويوت» تنطلق الأحداث من فكرة الزواج بين امرأة عادية، ورجل الي في القرن المقبل أو ما يليه حيث التطورات العلمية المذهلة. وتنتج الكاتبة انطلاقاً من هذه الفكرة، في أن تبني عالماً متخيلاً، شبيهاً بـ «الخيال العلمي»، حيث التفاصيل المدروسة التي لا تتعارض في شطحاتها الخيالية مع السياق العلمي. لكن القصة تنحو منحى اجتماعياً طريفاً لأن هذا الروبوت «ابن الستين مائنة»، يخون زوجته، وينتهي بهما الأمر إلى الطلاق. وفي قصة «هل تذكرني الآن» رسالة شكوى إلى محافظة المدينة من عالم الأموات الذين «لا يُسمع لهم بالموت براحة»، وتكشف خلالها متاعب الحياة الدنيوية الماضية وإهاناتها.. وتنتهي بانضمام المحافظ نفسه إلى عالم الموتى. وأما في قصة «رسالة وداع» فتمت رسالة من فتاة إلى سريبرها الأثير الذي ستودعه لتنتقل إلى حياة الزوجية. فيما تنطلق فكرة «معجزة الخالة فوزية» من عجوز تدفع بها وحدها القائلة إلى الحديث مع الساعة الناطقة؛ وتطور القصة الأولى «مغامرة رحم» حول جنين يخاطب والدته عبر مونولوج أحادي الصوت، ثم يكتشف أنها تعترم إجراء عملية إجهاض بالاتفاق مع أبيه، وأنه سيُسحق تحت وطأة اعتباره «فضيحة».

كل هذه الأفكار التجريبية الجديدة والموحية، تفتح الأفاق أمام قارئ المجموعة ليتلمس عالماً خصباً، تنجح مبدعته في العثور على نقطة انطلاق متينة للولوج إلى مشكلاته، ومعالجة نماذج، وتقديم تصور درامي محكم للعلاقات المتصارعة في ثناياه... بل إن هذه الأفكار تشير إلى عين مرهفة ودؤوبة في مراقبتها للحياة، كما تشير إلى مخيلة مجتعة.

● هواجس إنسانية أصيلة

تبدو هذه المجموعة ذات مناخ «اعترافي»

كما أسلفنا. فأغلب قصص المجموعة تتخذ شكل المونولوج («مغامرة رحم» - «أمنية» - «هل تذكرني الآن» - «عزيزي رئيس التحرير» - «معجزة الخالة فوزية»). وحتى في القصص التي يغدو فيها الراوي أحد شخوص القصة لا راوياً محايداً (كـ «الاعتراف الأول» - «المايسترو» - «حتى أنت يا رويوت») فإنها كثيراً ما تتقاطع مع الحوار الداخلي الخاص للشخصية التي تروي. على أن تنوعاً واضحاً يحكم هذه المونولوجات ليعطي للقصص تمايزاتها واختلافاتها. فمن المونولوج الموجّه للآخر، إلى ذاك الذي يخاطب الذات، مروراً بأشكال الرسائل والشكاوى شبه الرسمية، يتكامل المناخ الاعترافي الذي ينطوي على بؤح إنساني شفاف وأسر وعميق، يتجلى أكثر ما يتجلى في قصة «٧٠٠٠ قبلة» التي يقوم بناؤها الفني على مونولوجين متقاطعين لزوجين يحاول كل منهما أن يكتشف صورة الآخر.. إذ يعود الرجل بعد عشرين عاماً من السجن ليرى عن صورة زوجته التي اختزنها في ليالي الظلم الموحشة الطويلة، يغالب فيها الشك باليقين، ولا يملك أخيراً إلا أن يهر دموعه بصمت يجلو حقيقة الصورة القديمة والود القديم المتجدد.

والواقع أن هذا البوح الإنساني يسري بشكل أو بآخر على معظم قصص المجموعة، حيث تذوب الكاتبة في هواجس شخصياتها ومعاناتهم بعذوبة وحنان، تتلمس أثر الزمان الموحش يقسو على وجه «ريا» وحياتها المهدورة بانتظار حلم أفل... وعلى الخالة فوزية وهي تشم رائحة الصوت البشري في الساعة الناطقة، فينطق الصوت أخيراً، مثلما يأتي القطار الرحباني في مسرحية «المحطة». ومن خلال هذا الإحساس الإنساني الدافق، تبرز شخصية الكاتبة بروح يملأ الظرف، وتوشّيهها أطياف السخرية اللاذعة المحبوكة بكلام وبحس انتقادي أصيل لا يهادن.

كوليت بهنا في الاعتراف الأول تطلّ بشخصيتها القصصية الطموحة وإمكاناتها ورواها، من دون أنعام ولا تكلف... وتطل بهواجسها الإنسانية الأصيلة، القادرة على اتخاذ الموقف الفكري والفني في أن واحد. وإذا كنّا قد نختلف معها في تفاصيل بعض القصص، وفي تفاوت سوية هذه القصص فيما بينها، وفي التعبير الصحفي الذي يطفئ على لغة القصة أحياناً...، فإننا سنقف مع ذلك أمام كاتبة قصصية لديها الكثير مما نقوله، والكثير الكثير مما تطمح لبلوغه والارتقاء إليه.

مع طبيعة الحالات التي يرصدها في هذه المجموعة، فإن البناء الفني هو ضرورة لازمة. وما بين الخيار والضرورة تكمن حرفية الأداء وتبرز قدرات المؤدي. والواقع أن البناء الفني في هذه القصص يبدو وليد لحظة الكتابة الآتية، أكثر مما هو نتاج حرفة وسعة اطلاع على تجارب القصة القصيرة وحسن الاستفادة منها. وعليه فإن الكاتب لا يقدم أداءً مدروساً ومحكماً في الانتقال بين السرد والحوار، وفي تبديل الضمائر وتقاطعها دائماً... بل يتفاوت أدائه تبعاً لتفاوت قيمة اللقطة القصصية.

أما استفادته من التراث الشكسبيرري وبعض النصوص الدينية وأغاني فيروز، من خلال تقنية التقاطع المونتاجي التي هي أحد تأثيرات السينما في الأدب، فهي - كما قدمها الكاتب في قصصه هنا - تنطوي على قدر كبير من البدائية، بسبب اعتماد هذه المقبوسات كذروة مستعارة للقصة تحاول تدعيم الحالة، دون أن تدخل في عمق نسجها الدرامي وتؤثر فيه تأثيراً يضيف لهذه الحالة ولا يكرّرها ففي قصة «وداع آخر» نجد أن أغنية «لا أنت حبيبي» تركز الحالة، وتشكل عبئاً على النص في لحظات مفصلية هامة يفترض أن يبرز فيها دور الكاتب ولغته وحرفته! لكنني بالمقابل سأبدي إعجابي بطريقة استحضار يوسف قندلفت لعطيل وزيديمونة في قصة «حبيبتي زويد يمونة» التي تتقاطع فيها هواجس عطيل مع هواجس بطل القصة على مستويين: الأول «تداعي الذاكرة» والثاني «اللحظة الحاضرة»؛ وهما مستويان يتقاطعان في دائرة مشتركة، هي الحالة الشعورية النفسية التي أجاد الكاتب التعبير عنها.

● لغة القصة أم لغة الكاتب؟

تفتقر لغة يوسف قندلفت في مجموعته القصصية هذه إلى عنصرين هامين: الأول: جدة الصور الفنية والقدرة على الابتكار.

الثاني: ارتقاء سوية الإنشاء الأدبي.

● على الصعيد الأول: تحفل المجموعة بالكثير من الصور الفنية المستهلكة التي لا أثر فيها للتجديد أو الابتكار من مثل: «وجهك قمر في ظلمة الحياة» (ص ٣٤)؛ «أحلام يقظتي دموعها كأقطار استوائية» (ص ٤٥)؛ «تقلت بجسدها القاسي كالصخور» (ص ٤٦)؛ «خلقنا سوياً بأجنحة السعادة الكاذبة فوقعنا في بئر الأحقاد»؛ «ركضت في الأزقة كالمجنون» (ص ٣٥)؛ «ركضت كالمجنون في الشوارع» (ص ٦٦)؛ «تاه في الشوارع

الداخلية لدى أبطال القصص: (الرغبة في التوصل - الهيام - الاستلاب) أم من حيث الهواجس التي تلح على عوالم بعض القصص (الوداع - الموت). ويعالج يوسف قندلفت الحالات الإنسانية المرهفة التي يقدمها في قصصه من زاوية رؤية واحدة تقريباً: وهي الرؤية التي تتسلح بالحرز لتعطي اللقطة القصصية دراماً الداخلية التي تفرض نفسها على المتلقي، وتحاول أن تستأثر بمشاعره. فالحرز هو السلاح الدرامي الأقوى للإحساس بالمأساة والوصول إلى عمق الحالة الإنسانية، تماماً مثلما يبدو سلاحاً لمواجهة العالم ورؤيته كما هو. والحرز هنا يعني الإلفة والثبات، والانتماء إلى الانهيار والحطام الذي يعيد نفسه، ليؤكد مشروعية وجوده، ومشروعية استمراره أيضاً. ويتضح هذا - أكثر ما يتضح - في نهايات القصص التي تبدو مفتوحة على وضع رامن، يفرض نفسه - من جديد:

«فابتسمت وبدأت قصتي من جديد...
دوم... دوم... دوم...» (ص ٢٣)؛ «فعاد يضئها لوداع آخر» (ص ٢٩)؛ «وركضت خائفاً نحو الباب الخارجي، لا بد أنها بعثت حية من جديد» (ص ٤٢).

● تقاطع الأداء الفني

يقدم يوسف قندلفت قصصه في بناء سردي بسيط، يبرز من خلاله ضمير المتكلم على شكل مونولوج داخلي تارة «امرأة حلم بها الرشيد» - «حبيبتي الميتة تصنع قهوة لذيدة» - «رسالة عبر البحر المتوسط» أو بصوت راوٍ هو أحد شخوص القصة (عندما تفزاح السقارة - «عجرج - عجرج» - «زويد يمونة حبيبتي» - «رسالة من حبيبتي الميتة»). وباستثناء بعض القصص التي يقدمها الكاتب على لسان راوٍ محايد («وداع آخر» - «فرحة» - «مرزوق»... «ميتة النساء»)، فإن التقاطع يجري بين أنا الذات، وأنا الآخر ليؤكد ذاتية هذه القصص واقتحام الكاتب للحديث والحالة... بل وللحوار أحياناً. وإذا كانت الذاتية خياراً أدبياً مشروعاً للكاتب... بل ويتلام - هنا -

في مجموعة يوسف قندلفت القصصية الأولى هذه لا يبحث المؤلف عن الحدث المثير في بناء القصة، ولا يُعنى بالإلام بتقنيات تدل على حرفة عالية في الكتابة، ولا باللغة الأدبية التي تأسرك بشاعريتها وسلاستها وعذوبتها... بل هو يلث - فحسب - وراء الحالة يبحث في ثناياها عن الإنساني الخاص، والاجتماعي العام، وعن الحزن الذي يوحد بينهما أو يخلق تناقضاتها في أن معاً.

لحظات لقاء، وداع، حب وهيام، موت... وموت آخر على قيد الحياة... فقر وفرح وعجز ورجولة تضطهد ذاتها خوفاً من أن تكتشف هذه الذات حقيقتها. تلك هي المحاور التي تدور قصص قندلفت في فلكها، ويحاول الكاتب من خلالها أن ينقل إلينا توقاً لا ينفد للانعتاق في عالم يضع نفسه - باستمرار - على النقيض من هذه الحالات البريئة والحالة والنقية، التي تؤذي نفسها كلما أوغلت في الحب والصدق مع الذات، وتؤذي نفسها كلما أوغلت في القطيعة مع هذا العالم.

ثمة أجزاء محطمة في إطار الصورة، وفي الصورة نفسها، على الدوام. أجزاء وشخصيات يحطمها العيب الطفولي، والحب الجنوني، والفرح الذي يقتنص فرصته عنوة، فيحطم الفرصة ويحطم نفسه. كل شيء في العالم يبدو مادة لهذا العيب، ولهذا الحب، ولهذا الفرح. لكن لا شيء يمنح شخصيات هذه القصص القوة على مقاومة مأساتها؛ لا شيء يمنحها الثقة والصبر على مواجهة العالم. وحده الإحساس الكامل المسبق بالهزيمة هو ما يجعلنا نهز - كما هي حال الشخصيات الروائية - بكل الكوارث التي يعدنا بها العالم، ونعلن انتماؤنا؛ للانتظار، وللوداع، وللإياس، وللحب الذي يشرق من جديد، أو يولد به العالم من حطامه السابق.

● مناخ قصصي واحد

تحاول هذه القصص أن تؤكد تناغمها في مناخ عام واحد يربط فيما بينها، سواء من حيث التكرار الذي يحكم الانفعالات

(٤) إصدار خاص، دمشق، ١٩٩٥.

كالجنون»...

وفي هذه الصورة الأخيرة على سبيل المثال نلاحظ أنَّ التكرار يطول أكثر التشبيهات مألوفة في الحياة، عنيت: «الجنون». وبالطبع فليس على كل كاتب أن يأتي بصورة جديدة في كل جملة، بل إنَّ للتكرار جمالياته أيضاً، حين يترافق مع الابتكار الذي هو أساس الإضافة الإبداعية لأي عمل فني!

● أما على صعيد سوية الإنشاء الأدبي، فإنَّ ركافة ما تحكم بناء الجمل لدى الكاتب. وهو ما يقلل أحياناً من جمالية اللقطة القصصية الشاعرية التي يقدمها.. من مثل قوله: «توحشنا الظلمة من حولنا» (ص ٥٢): «دموع الأطفال عادت إليَّ عند موتها» «بعدها تعود للحياة الأم الياس وأبدية القهر» (ص ١٠٩).. على أنَّ الشاعرية التي يخفت بريقها في

لغة الكاتب أحياناً، سرعان ما تتوهج في الفضاء القصصي للمجموعة لتقدم لنا جواً أسراً، شفافاً، تتماوج في سماواته أطياف الحزن الذي يجلو حقيقة الأشياء، وتخلق في رحابه براءة العيب الطفولي المسحور والخائب دائماً... وهو العيب الذي يعود إلى نبع الطفولة الدافق ليثبت أنه الأقدر على مقارعة العالم والتوصل من قيوده.

عروة يهجرُ السيف

إلى الشاعر: نزار قبّاني

صالح الرخّال

أَفَقاً أَعَيْنَهُمَ وَاحِداً وَاحِداً
وَهَذَا الْمَسَارُ الْمُخَاتَلُ أَبْلَسَنِي
وَهُمَّةُ وَالصَّرَاطُ الْحَنِيفُ..

عَفَا الصَّفَا يَا نَزَارُ
اِقْتُلْنَا مِنَ الْمَاءِ هَذَا الْغَمُوضُ
الْعَقِيمُ
وَلَمْ يَبْقَ فِينَا مِنَ الْمَاءِ
لَا رَوْحُهُ، مَدَّةُ، ثَوْرَةُ الْمَوْجِ فِيهِ
وَكُلُّ التَّكَاوِينِ، كَانَتْ عَلَى شَبَهِ الْمَاءِ
لَكِنَّهَا لَمْ تَكُنْهُ

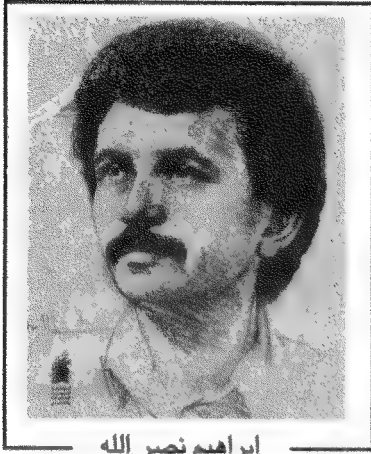
إِنَّهُ مَسْرَبُ التَّيِّهِ نَدَخْلُهُ
لَا... لَنْ يَكُونَ
سَنَحْمِلُ فِي كَفِّنا النَّمَشَ وَالْمَوْتَ
وَالسَّيْفَ
وَالْأَمْنِيَّاتِ وَهَذَا الْجَنُونُ...

أدلب (سوريا)

عَفَا الصَّفَا يَا نَزَارُ، وَلَا خَيْلَ
فِي صَبَوَاتِ الْقِفَارِ
فَعُرْوَةُ يَخْذُلُهُ الصَّبْرُ
يَمْضِي بَعِيداً

يُسَامِرُ سَيْفاً تَأْبُطُهُ الدَّهْرُ
«أَنْتَ الَّذِي ذَلِكَ الْأَهْلُ وَالْأَقْرِبَاءُ
فَمَتَّ كَمَا مَاتَتْ الْخَيْلُ مِنْ قَبْلُ
إِنَّا سَنَدْخُلُهَا أَمْنِينَ
تَعِينَا وَشَاخَ الطَّرِيقُ
وَلَمْ يَبْقَ لِي حَاجَةٌ فِي اشْتِمَالِكَ
إِنِّي سَالِجٌ لِلْخَصَمِ
أَرْفَعُ هَذَا السَّلَامَ النَّبِيلُ
وَأَجْلِسُ قُرْبَ الْعَدُوِّ
أُعَاقِرُهُ الْكَأْسَ وَالْخُبْرَ»
«أَرِيحَا» وَيَكْفِي
أَلَمْ يَغْفُ عَنِّي وَيَرْفَعْنِي سَيِّدُ
الْمُسْتَحِيلِ
سَتَأْمُرُغُ أَنْفَ الصَّعَالِيكِ

عَفَا الصَّفَا يَا نَزَارُ، وَهَذَا الْمَدَى
مُؤْغَلٌ فِي انْكَسَارَاتِهِ
لَا صَبَاحَ يُؤَلِّدُ فِينَا الشَّمْسُ
وَلَا مَعْلَمٌ فِي السَّرَى
وهذِي الْحِرَابُ الَّتِي تَفْجَأُ الصَّدْرَ
وَالْأَمْنِيَّاتُ تَرْفُ كَمَا الطَّيْرُ
مَذْبُوحَةٌ بِالنَّشِيْجِ
هُوَ الْحَلْمُ يَأْخُذُنَا لَانْتِجَاعِ
الْغَيُومِ بِسَاطِأِ
إِلَى آخِرِ الْعُمُرِ
وَالْوَقْتُ هَذَا الْمَرَاوِغُ
أَيَّامُنَا وَالسَّنُونُ
وَهَا إِنْ تَبَيَّهَا
يُزَكِّزُلُ أَرْوَاحُنَا وَالصَّدُورُ
كَأَنَّا مَدَارَاتُهُ
وَأَنْتَمَاءُ الْفَرَاغِ
إِلَى اللِّمَكانِ..



ابراهيم نصر الله

الرواية التي لا تنتهي (*)

مهند يونس

الشعر. ويكفي أن نذكر منهم روائيين شعراء مثل: جيد وريمون راديكيه وكوكتو، ولا يعني ذكرهم أية محاولة للمقارنة بين رواياتهم من جهة ورواية طيور الحذر من جهة أخرى لأن هذه تتميز بعالمها الخاص والمستقل.

ومن ناحية أخرى، فإن فن الرواية يعتاش عادةً على المتع الأرضية ويستلهمها بعمق في صنع الشخصيات الروائية. وإذا فكرنا أن اصطياد العصافير في هذه الرواية هو شكل من أشكال تلك المتع، فإن هذا النوع من المتعة يتوقف عند الشرط المساوي ولا يحيد عنه. ونعني بذلك أن متعة اصطياد العصافير تستمر حتى السطر الأخير من الصفحة الأخيرة من الرواية:

«فرحاً لأن عصافيري كانت ترتفع وترتفع.. عصافيري.. وعصافير أخرى لم أكن رأيتهما من قبل، وكانت هناك رفوف سنونو.. أيضاً»^(١).

تلك هي العبارة الأخيرة من الرواية. ولا شك أن عبارة «عصافير أخرى لم أكن رأيتهما من قبل» تعني أن الرواية المفتوحة لا يمكن أن تنتهي مادامت هناك عصافير مازال ترفرف. وهذا الفعل هو الشرط المساوي العالي في هذه الرواية لأنه يمثل المتعة الأرضية الوحيدة فيها، ويبرز وجود الأطفال في عالم واسع الأجاء، ليس فيه ما يشغلهم سوى اصطياد العصافير، مُبرزاً وحيداً لحياتهم.

الرواية، بذلك، لا تسرد حدثاً لتطوّر شيئاً فشيئاً وضماً مأساوياً يصل ذروته ما ليتبدد بعدئذٍ في أرجاء المساحة

متعة رواية الصغار

في هذه الرواية، نرى الكبار أولاً من وجهة نظر الصغير قبل أن يغادر بيته، نراه بعد أن يغادر البيت ليلعب لعبته المفضلة في صيد العصافير مع أقرانه. ولا نجد في لعبهم ما يُذكر بقلق الحياة اليومية، فهم يصنعون روايةً مختلفة في اندماجهم الكلي بعالمهم الخاص وفي عطلة واسعة. البطل الصغير، في رواية ابراهيم نصر الله، يكتفي بأن يعيش في رواية الحياة التي تنمو أمام القارئ، ولا تعيد عليه سرد حياة قد انتهت.

لا تقدم هذه الرواية محاولة للتطابق مع العالم، لأنها تتطابق معه فعلاً. وهي لا تقدم العالم من الخارج، بل من الداخل. ولا تسرد لنا ما يحدث وتعلق عليه، بل إن الأحداث تُقدّم نفسها بنفسها. ذلك أن الشخصيات التي تحظى بأهمية كبيرة في الرواية تندمج مع العالم ولا تراقبه، باستثناء الصغير حين كان طفلاً رضيعاً يراقب أهله من سريريه ويخاطب العالم بضمير المتكلم الذي يمكن تبريره، في الصفحات الأولى من الرواية، لأن الطفل لم يتطابق مع العالم بعد، ويُحسُّ غربةً ووحشةً في عالم الكبار.

على صعيد الجنس الروائي، فإن عملاً من هذا النوع أقرب إلى المشاعر منه إلى الحواس، أو إلى التطرف فيها، وهو بذلك رواية بقلم شاعر. وفي الرواية الأوروبية نماذج كثيرة مهمة لروائيين كتبوا رواياتهم وهم شعراء ليظلوا متميزين بطابعهم الخاص في كتابة الرواية التي تحاول أن تسترجع عالم

نستطيع أن نُقسّم الروايات في العصور الحديثة إلى قسمين: رواية تلتزم شروطها الاجتماعية بوصفها عالماً أرضياً ملموساً حافلاً بالمتع الحسية التي تتحكم بهذا الجنس الأدبي... ورواية أخرى تحاول دوماً أن تستعيد الشعر بوساطة بعض عناصر الرواية، وتقدم عالماً لا يحفل بتلك المتع الأرضية ليرى عن متعة من نوع آخر، أو عن شكل من أشكال العطلة الكبيرة التي لا تنتهي، وفي مساحةٍ أوسع لا ترتبط بشروط المنطق الأرضي الضيق... بل تظل خارجة لتصنع روايةً تجريبية أبطالها من الصغار، الذين لم يُعد في مقدورهم أن يحتفظوا بالذكريات أو أن يستعيدوا بعضاً منها، أو أن يشعروا بالحنين إلى عالم بعيد.

في هذه الرواية التي بين أيدينا ليس هناك استرجاع بعيد، بل عرضٌ مُجسّم للحاضر تم تجسيمة بوساطة الرغبة الأسيرة في الاحتفاظ بالعالم الشعري، الأمر الذي يحقق للرواية استعادة تجريبية من لدن القارئ وحده، بعد أن ينتهي من قراءة هذه الرواية المفتوحة. وهي ليست سيرة ذاتية مادامت الصفحة الأخيرة منها تُقدّم لنا البطل وهو ما يزال في سنٍ صغيرة، وليس بوسعها في هذه السن أن يقترح مسافةً بينه وبين العالم الواسع ليستكلم عن ماضيه البعيد في لحظة الحاضر. تتابع طيور الحذر أفعال البطل الصغير طوال حياته القصيرة وهو مشغولٌ بمنطق آخر يختلف عن منطق الكبار.

(*) ابراهيم نصرالله: طيور الحذر (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦).

(١) المصدر السابق، ص ٣٣٢.

على النقيض من الأب الذي يبدو غائباً أو شبه غائب. وهذا الغياب، أو الغياب النسبي، يمنح فرصة أخرى لديمومة العجلة الكبيرة خارج الشروط كلها. رواية الأم هي المجتمع النسبي الذي يحابي العجلة الكبيرة مثلها مثل العصافير ومثل حثون ومثل أقران الصغير. ورواية الصغير هي رواية الفرد الذي يعيش عالماً متميزاً يختلف عن عالم الكبار ويمنح الرواية بعداً مفتوحاً بنموه الذي لا يتوقف. وقد كرّس المؤلف معظم فصول روايته للفرد الصغير، وهو ما لم يفعله بالدرجة نفسها مع مجتمع الكبار. انها رواية شاعر تقترب بأبطالها من المطلق الواسع بشرطه المساوي الكبير. هذا الصغير الذي لا يبدو البتة تكراراً لأحد من قبله، وليس هناك بعده من يزعم أن رواية تُشبه روايته إلاّ العصافير التي أطلقها الصغير في لحظاته الأخيرة من صدره ومن بطنه. إنه جيل لا يعيد صنع الحياة الواقعية المألوفة، بل يطمح إلى حياة من نوع آخر.

الحضور والغياب

يعتمد فنّ هذه الرواية، إذًا، على حضور إحدى الشخصيات وغياب الأخرى أو غياب عالم ما وحضور عالم آخر. فهذه الرواية حافلة بهذا النوع من التناوب مرّة بين الفرد والمجتمع، ومرّة أخرى بين الصغير والكبير، ومرّة ثالثة بين القارئ الذي يرى ويلتصص على العالم وبين البطل الصغير الي يرى ويلتصص على عالم الكبار. الطفل الذي يراقب العالم بضمير المتكلم يتمتع بحضور مركزي في وسط الحياة، وتصبح الحياة التي ينظر إليها زاوية صغيرة ونسبية لوجهة نظر الطفل المتلصص على العالم. أمّا بعد أن يشبّ ويمارس مغامرته بعيداً عن بيته الصغير ويعيش مغامرته الأثيرية في صيد العصافير، فإنّه يصبح هو موضوعاً لرؤية القارئ وفضوله، متلصصاً على حياة الصغير مع عصافيره، ويصبح البطل الصغير هو العالم الذي يراقبه القارئ.

لكن المتعة التي يراقب بها الطفل الرضيع العالم من حوله تختلف عن

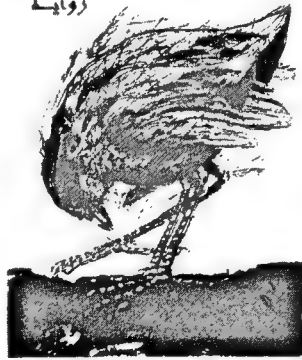
الصغار والكبار

الشخصيات الكبيرة في السن، أو تلك التي تمثل جيلاً سبق جيل البطل الصغير، لا تترك أثرها الواضح في سلوك صياد العصافير. والحوار بين الصغير والكبار لا يمثل نزاعاً بين الطرفين ليستغله الروائي في بناء روايته. الصغير ينظر إليهم، منذ البداية، أكثر ممّا ينظرون هم إليه. وذلك يقتضي رواية من إيقاع خاص ليتمّ فيها تبرير وجهة نظر الصغير من عالم الكبار، وبشكل خاص من الرجال، إذ إنّ كلام البطل الصغير مع النساء يبدو أيسر بكثير من كلامه مع الرجال الذين لا يتمكن من

ابراهيم نصرالله

طيور الحذر

رواية



الطائر
دار الآداب

اختراق مجالسهم ومعرفة أسرارهم، لأنهم يمثلون له سلطة تتناقض مع عظمتهم الكبيرة ومع صيد العصافير. التحول الذي حدث في الرواية يكمن في اختلافات وجهات النظر التي ابتدأت بوجهة نظر الصغير رضيعاً وهو ينظر إلى العالم لأول مرّة، ثم تحول نظره كلياً إلى عصافيره وهي ترفرف في أرجاء العالم. ويصاحب نظرتهم هذه نظرة القارئ الذي يكتشف العصافير مع البطل الصغير. ولأننا لا يمكن أن نحدث سن القارئ الذي يستمتع بقراءة هذه الرواية، فإننا نخمن أنها رواية قد يقرأها الصغار والكبار، لكن العالم المهيمن فيها هو عالم الصغار.

الأم حاضرة دوماً في هذه الرواية،

الروائية الشاسعة، بل هو يقدم الذروة منذ البداية ويبقى ملتزماً بها حتى الصفحة الأخيرة. انها رواية لا تشيخ ولا تعتمد على زمن يمضي. وهي تبدو مثل شريط بانورامي نرى فيه كلّ الزوايا في آن واحد، إذ تشتدّ مراقبة القارئ لكل التفاصيل وكأنه يرى كلّ شيء مرّة واحدة ولا ينتظر تفسير حدث بمجيء حدث آخر. واننا نقرأ في طيور الحذر رواية مجسّمة لا تتوقّف زمناً طويلاً إزاء إحدى الشخصيات لتضع الشخصيات الأخرى في الظل، بل إنّ كل الشخصيات ترسم مرّة واحدة في مشاهد الرواية ومسيرتها:

«ورأيّهم يتقدّمون باتجاهي من بعيد.. الأشبال.. قاندهم.. أمي.. خالتي مريم.. إخوتي.. أبي.. فؤاد الكسول.. وسعود الشّراني والزويعة.. و...»^(٢).

هكذا يستحضرهم البطل الصغير في الثواني الأخيرة ليعود إلى ضمير المتكلم الذي استخدمه في بداية الرواية. هذا الضمير، الذي يمثل الذروة المساوية في البداية، والذروة نفسها في النهاية، هو تأكيد على أن هذه الرواية تلتزم الشرط المساوي في أعلى درجاته، من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة.

طيور الحذر تلتقط ما يحدث وكأنها كاميرا في رأس شاعر، ولا تهين ما تلتقطه بالمصادفة من مادة خام لكتابة موضوع روائي لاحق. ذلك أنّ هذه الرواية لا تشرح ولا تُفصّل. وأفضل ما فيها أنّها لا تقدّم لنا، زمناً طويلاً، البطل الصغير مع عائلته، وإنما تقدّمه أغلب الوقت في الطبيعة، وذلك ما يجعل القارئ لا يحدس بسهولة ردود فعل صياد العصافير الصغير، بل على النقيض من ذلك: يتمنّع الصغير بأخلاقية شعرية تتفق مع حبه لعصافيره وللعالم الشعري الواسع. إن الحوار الذي يدور أحياناً بينه وبين أمه ليس حواراً عائلياً أو اجتماعياً، بل هو حوار يحفل بالرموز التي تضفي على الرواية عالماً أوسع يتوقّف فيه التسلسل الزمني المألوف في العمل الروائي، وتنتهي المسافات الضيقة بين الأجيال.

شاعر

فاضل الغربي

يتبعني
من يملك عنقاً لا تُحنى
بل تكسر
يتبعني
لنحاول ملكاً أو نُعَذِّرُ!
قفا نبك من ذكرى هوى ليس يذكر
سنصحو من الهم القديم ونسكر
مرّت كل رياح الأرض
فماذا ترقب يا ابن العبد؟
ان تعبر فوق بقاياك الخيل
وينكرك الفرسان؟
ان يتوحّد فيك الضدّان
فتُصلّب بين الحانة والحانة
ويشرب من دمك الشعراء
الشحاذون؟
ماذا ترقب؟
قفا نبك من ذكرى هوى ليس يُدرّك
سنبكي دماً ممّا نراه ونضحك
مرّت كل مساءات العالم
فلماذا لم يشرق ليل الشعراء؟
مرّت كل نهارات العالم
فلماذا
لم تغب الشمس السوداء؟!

بغداد

سابع في دم الغسق
زاده الجوع والقلق
يحطب الليل حرّته
وعلى وجهه القلق
راكض خلف نهره
بعدما نهره انطلق
«أيها النهر لا تسر»
انه موسم الغرق
«انا احضرت مركبي
هو يا نهر من ورق»
الغن الشعر ان يكن
كلمات على الورق!

قفا نبك حتى تُرجع الياء للألف
سنبكي بلا دمع بلا أرجل نقف
من يشرب عطشي
من ياكل جوعي
من يلبس عري
رُحبت من حولي الصحراء
وها انذا انتفس من حرم الإبرة
يا شعراء!
يا فقراء الأرض المتخومين
من لم تخرج من فمه الصحراء
يتبعني
من يملك عنقاً لا تُحنى

بغداد

المتعة التي يراقب بها القارئ فصول الرواية. فالقارئ يراقب ويتلصص لأنه عرف فصول الرواية مع صفحاتها الأولى، وهذا التلصص هو استمرار لقراءته التي سبقت الصغير الذي غادر بيته. تلصص القارئ يبدأ من بيت الطفل الصغير إلى الطبيعة الواسعة؛ وأما تلصص الطفل الرضيع فيتوقف بعد أن يغادر الطفل عالم البيت ليعيش حياته مندمجاً مع الطبيعة. ذلك ما يمهد للرواية خاتمتها المساوية التي تنتهي بتوقف كل أشكال التلصص من لدن الطفل ومن لدن القارئ لتستمر لعبة الحياة الأثيرة عند الشخصية التي غابت فجأة، ولتظل اللعبة الكبيرة مستمرة - عنيت: لعبة صيد العصافير، وهي التي تمنح الرواية بابها المفتوح أبداً.

في طيور الحذر روايتان: الأولى، حين كان الطفل طيراً في أيدي محبيه، أي أمه وحنون؛ والثانية، حين أصبح هو الذي يحنو على العصافير. ولقد انتقلت الرواية الأولى إلى الثانية مثلما انتقل الطير طفلاً من يدي أمه إلى يديه هو صياداً عاشقاً للطيور والعصافير.

أما الرواية الثالثة، التي يحدها القارئ من دون أن يقرأها، فهي تلك التي اصطاد فيها العالم المضاد الطفل الصغير أو الطير الصغير من دون اصطيد كل الطيور وكل العصافير. وبذلك فإن الرواية الأخيرة التي يتوقعها القارئ تبشره بشكل من أشكال الرواية المفتوحة التي لا تنتهي، وهي قراءة لرواية يصنعها القارئ بنفسه وهو يأخذ من يد الصغير عصافيره وطيوره خشية أن تسقط في فخ العالم المضاد.

هكذا تتمتع رواية ابراهيم نصر الله بشرط روائي خاص يتجاوز ما يمكن أن يخدع القارئ لأول وهلة بما يمكن أن نسميه نوعاً من السيرة أو الرواية الذاتية لبطل الرواية... لتقدم عملاً يكسر هذا التقليد. فالتقليد يسقط، على الأغلب، في فخ اليوميات التي تمضي بشكل مُستقيم، يمنع على الرواية حريتها، ويمثل العنصر السلبي في رواية السيرة الذاتية، الأمر الذي تجنّبه المؤلف بذكاء.

بغداد



مرثية.. من لغة الضواحي(*)

حسين حمودة

- ٢ -

الشيخوخة، بما يرتبط بها من توحّد ووحشة، وبما يتّصل بها من نزوع الترحُّم على زمن جميل منقّض، تمثّل تناولاً مشتركاً بين قصص أربع كاملة، على الأقلّ، في هذه المجموعة: «رائحة الليل»، «وردة الليل»، «صورة ملوّنة للجدار»، فضلاً عن القصّة - العنوان «بيت للعابرين»... هذا بالإضافة إلى تناول الشيخوخة، بدلالاتها، في بعض قصص فرعية أخرى (مثلاً، القصّة الفرعية المعنونة بـ«الرائحة» ضمن قصة «صباح غير أليف صباح غير عادل»). والتوحّد، فرعاً من الشيخوخة أو جذعاً قائماً بجذوره، وبما يتعلّق وإياه من اغتراب ووحشة ونأي، وبما يقترب به من إحلال «للهامشي» محل «المركزي» على مستوى اختيارات التجارب والأماكن، وبما يستدعيه من تعبير عن وطأة الجدران، والشقق المغلقة على ساكنيها، بأبوابها الصمّاء التي تصدّ قارعيها، وتطردهم تقريباً.. هذا التوحّد، بدوره، يمثّل تناولاً مشتركاً بين القصص المشار إليها، في عالم الشيخوخة، وأيضاً بين قصص أخرى: «الضواحي» - لاحظ العنوان نفسه - و«قارب» على الماء (ضمن قصة «صباح غير أليف...»)، ثم قصة «كشك الموسيقى»، فضلاً عن القصّة - الخاتمة.

تمثّل الشيخوخة في كونها مركزاً لإشارات محدّدة، واضحة، كما تتجسّد خلال إيماءات وإيحاءات شتّى: «أدرك أنّ الشيخوخة تيارٌ يندفع في العروق» (ص ٣١)،

تبيكي على حياة، أو حيوات، تسلّكت وانسريت، كأنما فجأة، أو كأنما دون انتباه.

وإذا كانت بعض هذه القسمات، سواء في اختيار العالم، أم في اللغة التي تتجسّد بها هذه الاختيارات، جزءاً ممّا صاغ بعض كتابات سعيد الكفراوي في بعض أعماله السابقة، منذ مجموعته الأولى مدينة الموت الجميل ١٩٨٥، وحتى مجموعته مجرى العيون ١٩٩٤، فإنّ هذه القسمات تتحقّق هنا بتركّز أكبر، وينزوع «تجريبي» أوضح: من حيث اعتماد سمات فنية خاصة جديدة، يجري خلالها نوعٌ من الاحتفاء بـ«مفردات» بعينها، تمثّل ما يشبه روابط خفية تجمع - في وحدة واحدة - قصص بيت العابرين جميعاً، على تنوّعها؛ وأيضاً من حيث خوض مغامرة تعدد مستويات القصّ وتنوع ضماير الساردين؛ والاتكاء على بناء المشهد - البصري خصوصاً - بديلاً من استخدام البناء المتمحور حول صوت راوٍ حكّاءٍ وأخيراً من حيث الحرص على تقديم «صورة إجمالية» للعالم، في نهاية قصص المجموعة، تمثّل اختزالاً لهذا العالم، وتشبه «المجمّع الفني» - إن صحّ التعبير - الذي يختزل مجمل العناصر الفنية القائمة على التجريب، في قصص المجموعة كلّها (راجع: القصّة ذات العنوان الطويل: «الحلم بادرة حسنة للنوايا فاصلة وخاتمة تنتهي بغير افتخار»).

- ١ -

تؤسّس مجموعة سعيد الكفراوي، بيت للعابرين، «لغة» خاصة، مفرداتها: التوحّد والغياب والنفي والتهميش؛ وهاجسها الوحشة والمأساة؛ ومحور تناولها: الشيخوخة والفناء، مقاومتها أو الاستسلام لهما. كانّ هذه المجموعة، بذلك، تشيّد عالماً فنياً موازياً لعالم «الضواحي» الذي يتردّد - بجذرياته ودلالاته، وبما ينطوي عليه من نأي ومن تقطّع الأواصر - ترديدات متنوعة، خلال قصص هذه المجموعة.

وفيما عدا قصّتين اثنتين فحسب، «يسعد صباحك يا وطن»، وفي حضرة السيدة»، تنتمي إلى عالم سعيد الكفراوي المتحقّق في أعماله السابقة لأنهما تتأسسان على التناول البسيط لعالم بسيط (اقتطاع مشهد حميم، مثقل بقدر من القسوة - في القصّة الأولى، وابتعث حسّ احتفالي، جماعي تاريخي - في القصّة الثانية، ثم اهتمام - في القصّتين - بنزوع «الحكي».. فإنّ قصص هذه المجموعة، كلّها، تحوم حول عالم «تجريبي»، مشبع بحسّ المرثية، مترع بأصداء الاغتراب، فيه تنتفي الذات الإنسانية إلى حدّ تلاشي ملامحها، وفيه تتبع الشخصيات القصصية، المصوغة بقدر من التجريد، في انتظار قدر مبالغ فيه لا رادّ له ولا حيلة لها في مدافعتها، سوى باستعادة ماضٍ غابر، ناء، مرّ وانقضى، وتقطّعت السبل بينه وبين الحاضر الذي لا تملك فيه هذه الشخصيات سوى أن

(*) سعيد الكفراوي: بيت للعابرين (القاهرة: الملتقى للإنتاج الفني والثقافي).

«أحسن كم هو طاعن في السن» (ص ٣٢)، «ويدرك الشيخ القلق أن ليلته طويلة» (ص ٢٧)، «في آخر العمر يبدو كمناخ قديم» (ص ٢٧)، «أنا الشيخ الذي وَخَطَ رأسه الشيب» (ص ٦٤)، «كبرت (...) شاب شعرك وَعَجَزَتْ» (ص ٩٠)، «كانت كهلة، شبه عمياء، مضروبة بالشيب» (ص ٩٤) .. إلخ (وانظر أيضاً صفحات ٤٥، ٤٧، ٦١، ٧٤، ٨٧). وهكذا، تفرض الشيخوخة مفرداتها، وعوالمها، في سرد الراوي/ الرواة، وفي حوارات الشخصيات، كما تتحقق على مستوى التناولات الأساسية في عدد كبير من قصص بيت للعابرين.

ويقترن «التوحد» بالشيخوخة، وإن كان يجاوز زمنها، إذ يبدو متصلاً بكل الأزمنة التي أدت إليها، كما يلوح «مُعبراً» أخيراً يكون عبور الشيخوخة بواسطته، أو جسراً يؤدي إلى الخلاص الكامل من وطأتها، حيث هناك - على مقربة أو مبعدة من الشيخوخة - التوحد النهائي، الأخير، في حضرة الموت ذاته. هكذا، نجد الكهل «بعد أن فارقت زوجته بالمات، وتزوجت ابنتاه...» (ص ٣٧) يعاني «إحساسه المروّع بوحشته» (ص ٢٩)؛ وهكذا نواجه الأملة التي ودعت زوجها ووارثه التراب «تعيش وحدتها بلا آمال» (ص ٨٧). هذا التوحد، الذي يطول البشر، يمتد ليشمل أيضاً الشوارع والبيوت، إذ يُصاغ الشارع «غارقاً في انزعاجه» (ص ٢٩)، وتبدو البيوت وقد «كَبَسَهَا الغيم وتَوَحَّدَتْ مثل عجانز من زمن قُضِي عليه» (ص ٦٢).

- ٣ -

يقود إحساس الشيخوخة والوحشة والتوحد (والتوحد تناول أساسي من تناولات «القصة القصيرة»، وحداً فاصلاً بينها وبين أي نوع أدبي آخر، فيما يحل فرانك أوكونور) إلى نوع من مقاومة واهية، منحصرة في عزاء استحضر الماضي والانتساب بالذكريات والتواريخ القديمة، من ناجية، ويقود إلى نوع من حس المرثية لعالم يتلاشى، يتفكك وينحل، ويدخل في متوالية من الغياب لا نهاية لها، من ناحية أخرى.

يقفز الماضي في قصص بيت للعابرين، وتطل منه الذكريات التي تقطع الحاضر فجأة، تقذف به وتواريه بإرادة عمياء، مسوقة بنداؤ حنينٍ طاغٍ إلى «وضع

أصل»، أول، كان ولم يعد باقياً. يستوي الجالس «على صخرة كان يعرفها في الزمان القديم» (ص ٣١)، ويتذكر «أيام شبابه عندما كان يسبح في نَفْس واحد» (ص ٢٨)، ويستعيد عاشق الأغنيات ما كان يسمع «على اسطوانات تدور فوق فونوجراف عتيق» (ص ٤٩)، وتفيض الذاكرة، إذ «لم يعد للقلب سوى الذكريات» (ص ٤٧)، والمديفة الريفية النائية تستدعي - في حاضر خائق بمدينة أخرى - «لؤلؤة من ذكريات تسكن في القلب» (ص ٨٨). وباختصار يظل «للماضي الحي»، دائماً، «رائحة الحليب» (ص ٤٠)، ويقفز هذا الماضي الحي إلى الحاضر الذي ينفصل عنه الأحياء، جالياً إليهم عوالمهم التي بارحوها وإن لم «ينفطموا» عنها (انظر صفحات ٢١، ٥٧، ٨٠، ٩٠، ٩٤).

هذا الارتداد الماضي، يظل مَشْهُوباً دائماً بمسحة من الأسى، تشبه البكائية. كان الزمن الماضي المستعاد صديق عزيز لفقه الموت واحتواه، أو محبوبة دثرها الغياب. ترثي قصص المجموعة وجوه من كانوا وارتحلوا، والعلاقات التي كانت متصلة بهم؛ كما ترثي الطرق «التي لا تُقضي إلى شيء (...) واختلاط الأزمان.. وضياغ الحلم» (انظر ص ٢٣). وترثي كذلك - مستعيرة صوت «إيبور»، الحكيم المصري القديم - هذا الحاضر القائم الذي استولى فيه قطاعُ الطرق على الأناشيد الوطنية، وتسئم ذراه أصحاب المراتب الدنيا (انظر ص ٥٧). إنها - باختصار - ترثي أولئك «الذين كانوا يصنعون الموسيقى» (ص ٦١)، وترثي «الزمن الذي فقد رائحته»، كما ترثي المدن التي «احتلتها الغبار» فأصبحت «من غير مجد» (ص ٦٠).

- ٤ -

متوالية «الشيخوخة»، «الوحشة»، «التوحد»، «عزاء الماضي»، متوالية واضحة، إذن، في قصص بيت للعابرين، حاضرة على مستوى التناول، وحاضرة على مستوى المفردات والدلالات، ومفردات هذه المتوالية، مع مفردات أخرى تتخلل قصص هذه المجموعة، تمثل رابطاً خفياً بين هذه القصص، يعمل على جعل عوالمها تتجه وجهة واحدة، في متصل واحد.

مفردات: «الضواحي، البحر، الشمس/ الظلمة، الصور القديمة»، كلها تتردد بكثرة

في معظم قصص هذه المجموعة، لتسهم في انتمائها إلى لحظة واحدة من عالم واحد. إن «الضواحي» (باعتبارها تجسيدا للعالم الهامشي، الذي ينأى عن سطوة «المركز» وأضوائه الساطعة المميّنة)، و«البحر» (بوصفه مرادفاً للرغبة في التحرر، والامتداد في ما لا نهاية له)، وثنائية «الشمس والظلمة» (من حيث هي تعبير مواز عن كل توزع، بين الماضي والحاضر، بين المُرْتَجَى والقائم.. إلخ)، و«الصور القديمة» (التي تختزل التحول كله: الماضي الذي مرّ وعبر، وبقاء ملمح ثابت وحيد، لا حياة فيه) .. كلها مفردات تمثل «لحناً خلفياً» - إن صح التعبير - متوارياً يتردد وراء التناولات الظاهرة، الواضحة، في قصص بيت للعابرين، وإن لم يكن لهذا الترتيب، بين ما هو واضح ظاهر وبين ما هو خلفي متوار، أي نوع من أنواع الحكم القيمي المرتبط بألوية ما؛ ذلك أن المستويين كليهما، الظاهر والمتواري، يسهمان - بالقدر نفسه - في صياغة عالم هذه القصص.

تبرز «الضواحي» (وهي عنوان قصة فرعية من قصة «صباح غير اليقظ...») من خلال إشارات وإيماءات كثيرة، خفية تقريباً، كأنها بمثابة «أسطورة كامنة»، تشع من تحت سطح العالم، وإن بدت مجهولة الموقع، أو بدت بلا مصدر: «وكانوا يقفون في صالة بيت الضاحية البعيد يستمعون للريح الوحشية» (ص ٢١)، «... تقطنان بالضاحية البعيدة من المدينة» (ص ٤١)، «أسكن بالقرب من مزرعة للخنازير، عند التخوم الغربية للمدينة» (ص ٧٥)، «اركب قطار الضواحي في آخر ليالي الشتاء» (ص ٧٦)، «كان البيت يقع بعد ضاحية (...) بالقرب من شاطئ النهر» (ص ٨٨).

و«البحر» بدوره، يمثل مفردة أخرى متكررة، تفارق «الضواحي» على مستوى الدلالة ولكنها تتصل بها من حيث الامتداد إلى أفق لا حد له «أتى صوت البحر من بعيد» (ص ٦)، «يكشط وجه البحر بكفيه...» (ص ٢٧)، «ليل على البحر ونجوم نابضة في قلب الماء» (ص ٤٥)، «دار هواء البحر بالموائد» (ص ٤٨) .. إلخ.

ويتكرر النزوع إلى الامتداد، في هذا الأفق الذي بلا حد، خلال مفردة الشمس (وهي مفردة أثرية في معظم أعمال سعيد الكفراوي)، وإن كانت هذه المفردة هنا تقترب بوجهها الآخر: بغياها وأقولها أو بشحوبها.

كأن هذا الوجه - هنا - بمثابة تأكيد على تناول كل أقول في عالم القصص المحوري: «كانت الشمس قد ازدادت شحوباً» (ص ٢٣) «راقب الشمس وهي تنحرف ناحية المغرب» (ص ٣٠)، «وعاد يحدق في الشمس الصغيرة الحمراء» (ص ٣١)، «تغرب كل شمس المدينة» (ص ٧٦)، «راحت الشمس» (ص ٩٤).

البحر والشمس، من حيث هما مفردتان، يمثلان سعياً أو توقاً إلى التحرر من وطأة الجدران. ولكن هذه الجدران، في الضواحي، تظل لها السطوة الأولى، والثبات الذي لا حد لرسوخه. ومن هذه الجدران يُطل ثبات آخر، قديم، تستدعيه الصور المعلقة التي تحاصر أصحابها وتنتزعهم من حاضرمهم إلى الماضي الغابر. من هنا، تمثل الصور القديمة معالم ثابتة في مشاهد قصص بيت للعابرين، مهمة على هذه المشاهد، دالة على عالم يتأبى على النسيان: «كانت تقف تحت صورة في الصالة تتأملها كأنما تراها للمرة الأولى» (ص ٧٥)، «وتقف تحت صورة زفاف (...) وتظل تتأمل» (ص ٧٨)، «... وصور لسفن إفريقية راحلة في بحر سديم» (ص ٤٦)، «صورة على الحائط لبستان...» (ص ٥١)، «وصوره القديمة على الحائط...» (ص ٨٠)، «كانت صورة كبيرة بدرجة لا تصدق» (ص ٨٢).

- ٥ -

من بين هذه المفردات، جميعاً، تظل «الضواحي» هي المفردة الأكثر ترديداً

وهيمنة في قصص بيت للعابرين. فليست «الضواحي»، في هذه القصص، مكاناً أو أماكن فحسب، وإنما هي عالمٌ مكتمل من النفي والوحشة، والخواف الجهولة، والأواصر الممزقة بين الشخصيات، والعراء القاحل الذي يقف بين الإنسان وحيداً؛ يسعى إلى الاتصال بالآخرين دون جدوى؛ إذ لا يمكنه أن يلمس من هؤلاء الآخرين سوى الضمير المبهمة: «هم»، بكل ما ينطوي عليه من غموض وانفصال، وبكل ما يقترب به - في القصص - من ظلام مطبق، لا تُمَيِّز فيه «الأناء» أحداً من أحد، ولا ترى فيه إلا امتداداً لظلامها الداخلي الخاص، الذي تنسج غياباته عوالم الشيخوخة والتوحد والنفي والوحشة. «هم»، في القصص، تراهم «الأناء» يخرجون من الكهوف العميقة» (ص ٢٢)، وتجد نفسها، إزاهم، مدفوعة إلى التساؤل تلو التساؤل: «من هؤلاء؟ هيه؟ من هؤلاء؟» (ص ٦٢).

هذا العالم، في هذه القصص، يتجسد من خلال تقنيات هي أشبه بموازيات فنية له. تنهض القصص على سرور متقاطع الأصوات، يغيب فيه الراوي الحكاء، الأليف، الواضح في أغلب أعمال سعيد الكفراوي السابقة: حيث تتعدد الإيقاعات هنا، وتتشابك زوايا النظر إلى العالم، وحيث يتوارى الحس الحميم بالمخاطب/ المتلقي، ليصبح «مروياً عليه» مبهماً، أشبه بضيف غريب، أو مجرد «قارئ محتمل» واقع في موقع من يتلقى صدمات الانتقال

المباغت، من مستوى للحكي إلى مستوى، كأنما القصص ترى في هذه القارئ جزءاً من متاهة «هم» المبهمة، وتنزع ما بينها وبينه كل الفة ممكنة، وتحاصره بعالمها المتراكب المستويات بالطريقة نفسها التي يبنى بها هذا العالم.

من هنا، تحفل قصص المجموعة بالعبارات المتضمنة بين أقواس، التي تأتي لتوقف تدفق تيار السرد في اتجاه واحد (انظر صفحات: ٧٤، ٧٥، ٧٨، ٨٧، ١١٢ مثلاً). وتبرز في القصص ظاهرة «الالتفات» التي تتحول خلالها الضمائر تحولات مفاجئة، من ضمير إلى آخر (انظر صفحات ١٣، ٣٠، ٤٥، ٥٧.. مثلاً). ومن هنا يتكرر الانتقال من اعتماد بناء المشهد الخارجي، المفتوح، إلى رصد عوالم داخلية تكاد تكون معزولة عما هو خارجها (انظر مثلاً القصة الأولى بالمجموعة).

هذه التقنيات، بما تنطوي عليه من تعارض وتقاطع واستبعاد لكل مخاطبة حميمة، تُصَبّ جميعاً في اتجاه واحد: التعبير عن عالم التوحد والوحشة والشيخوخة الموزعة بين زمن حاضر قائم وآخر ماضٍ ملغ على الذاكرة. وهذا العالم الواحد يجد تجسيد وحشته في مثل هذه التقنيات الحافلة بعناصر «الاستبعاد»؛ كما يجد هذا التجسيد في ذلك الحس الواضح بالمرئية، وفي تلك اللغة التي تمثل - بمفرداتها وبدلالاتها - موازياً لعالم الضواحي.

القاهرة





جراحات الرجل الكبير في عالم صغير

إحسان عباس في "غربة الراعي" (*)

ابراهيم نصرالله

وقسوتها... بحيث خرجت هذه الأحداث من القيد الصارم الذي يلزم كاتب السيرة عادة بدقائق الواقعة، إلى فضاء أكثر اتساعاً، لأنها لا تستعاد في ضوء الراهن الذي أحاط بها، بل في ضوء التجربة التي تملك القدرة الكاملة على الارتفاع بمعناها.

هكذا، تلامس غربة الراعي البنية الروائية وتتقاطع معها، لا من حيث الشكل وحده، بل من حيث المعنى أيضاً وهذا هو الأهم. وإذا كان ثمة شيء نتطلع إليه في سيرة «الأستاذ» فهو هذا المعنى، وقد منحنا إيّاه، دون أن يجعلنا نحس لحظة واحدة، أن هذا المعنى قادم من خارج الحياة التي عاشها. وهنا ترتفع السيرة، وتتحوّل تدريجياً بين يدينا: من سيرة إنسان إلى سيرة الإنسان.

لقد قدم «أسلوب الحكاية الممتدة» الذي اختاره صاحب السيرة ليكتب سيرته، تلك الكثافة الواضحة الموحية، القدرة على استخلاص رحيق التجربة الطويلة، دون أن يتركنا معلقين في الهواء لحظة. وأتاح له هذا الأسلوب أن يقبض على المعنى الفني لفكرة الزمن الإبداعي، بما يجاور الرواية ويندمج فيها، ويخرج من الحكاية إلى حكمتها. ولعلّ أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ هو السؤال التالي: ما الطريقة التي سيكتب فيها صاحب السيرة سيرته، وهو صاحب ذلك الكتاب الجميل فن السيرة؟

إحسان عباس غربة الراعي سيرة ذاتية



تلك السنوات هو شيء آخر. تتفتح السيرة على إيقاع روائي، له بنيته وشخصه، وتفاصيل أماكنه الدقيقة، وفضاءات أحداثه، واكتماله الدائري، الذي يظهر فيه واضحاً ذلك الربط المتقن بين رموز البدايات وما تلاها وهي تتشكل في عيني الطفل الأول، والواقع الحياتي وهو يشكل رموزه الموازية.

يعترف «الراعي» بأنه لم يدوّن مذكرات تعينه في كتابة سيرته الذاتية. وربما كان في عدم التدوين هذا، سرّ ذلك البناء الروائي في سيرته، وذلك الدفق الوجداني، والإحساس بمجمل التجربة وشفافية الظروف والأحداث

ما الذي يمكن أن يُكتب عن كتاب غربة الراعي حين يكون الكتاب سيرة حياة؟ فالحكاية هنا من لحم ودم وحلم، لا يمكننا أن نقول فيها إلا ما تقوله في نفسها، بحيث يبدو أي اقتراب منها عبر الكتابة فيه جرحاً لخالف شفافيتها وهي تعيد بناء العالم الذي كان، مؤزقة بعذاب معرفتها أنها لا تستطيع الوصول به الآن إلى ما سوف يكون.

تتفتح غربة الراعي، سيرة الدكتور إحسان عباس، على مشهد روائي عذب، يحيط بالطفولة. ويتبعها في مسيرتها نحو رموزها الأولى، وهي تتأمل العالم في تشكلاته المحيرة، التي تقضي بعد سبعين عاماً إلى حكمتها وهي تستعد، دون أن تنتزع نفسها تماماً من حسها الأول ورؤاها، حيث يقف الطفل هناك وحيداً، لا يملك من الدنيا غير عينين مشرعتين تجمعان الغيم وتنشرانه وتشكلانه من جديد.

يبعد «الراعي» هنا قليلاً وهو يسرد حكاية الطفل الذي كان، وكان استحضاره في صيغة «الغائب» محاولة لإعطاء ذلك الطفل حرية أخيرة ليرى نفسه بعيداً عن النتائج، بعيداً عن أسى الحصاد. وكان ذلك الاستحضار محاولة لوضع حاجز يضمن أن تبقى الطفولة طفولة كاملة، لا تُخدش بالغربة. وكان في ذلك الاستحضار أيضاً محاولة جريئة للاعتراف بأن كل ما هو خارج

وفي ظنّي هنا، أنّ الكتاب [المقصود: غريبة الراعي] تمرّد على الكاتب هنا، بحيث تجاوز القواعد على أهميتها ووصل إلى درجة الإبداع بما يعنيه الإبداع من تجاوز.

وإذا كان الطفل الذي يستحضره الدكتور إحسان في مطلع سيرته بصيغة الغائب، ولا يستردّه ثانية، لأنّه لا يُستردّ... فإنّ استحضاره لصورة مريم، تلك الفتاة التي تمرّدت في زمن كان التمرد فيه جريمة، في مواقع ثلاثة، يجعل من مريم أهم أعمدة هذه السيرة. وفي ظنّي أنّ أي قراءة تُقصي مريم من هذه السيرة لن تستطيع الوصول إلى المعنى الإنساني الحقيقي لتجربة «الراعي».

فمريم تصبح هدفاً سرياً للطفل. إحسان عباس وهو يتوجّه إلى حيفا للدراسة، إذ يحمل لها كلّ ما تحمله القرية من قيم مدمّرة قاسية، لا لشيء إلاّ لأنها تجرّأت وأحبّت فعانت نتائج هذا الحب، واختفت، فيما بعد، لتصبح طريدة لأولئك الذين لا يتنازلون عن رجولتهم حين يكون الأمر متعلّقاً «بغسل العار»! مريم هذه، التي يُعبأ الطفل بالحقّ عليها، ويزين له الواقع الاجتماعي المتخلف قتلها، كي ينتمي إلى عالم الرجولة، أو يُسمح له بالانتماء إليه... أقول: مريم هذه تسكن الطفل من أول سطر تطلّ عبر كلماته في هذه السيرة، إلى آخر سطر. وأستطيع القول إنّ مريم في غيابها حاضرة في كلّ كلمة من كلمات هذه السيرة، وحاضرة في فضائها. وإذا كانت السيرة تشكّل ثانية الماضي الذي كان، فإنّ مريم هي الحلم المضمر على الصعيد الإنساني لما كان يمكن أن يكون. وبالقدر الذي يتحرّك فيه «حضور» صاحب السيرة، فإنّ «غيابها» الحاضر فيه لا يكفّ عن كتابة ذاته عبر ذلك التوق العارم للتخليق الذي يسكن أجنحته المقيّدة.

والى جانب مريم، يتحرّك عدد كبير من أبطال هذه السيرة، وبعضهم يتمتع تماماً بمواصفات البطل الروائي أو الشخصية الروائية: الوالد، الجدة،



إحسان عباس

مختار القرية القليل، نوار، ملكة جمال حي المسلمين «قمر»، وملكة جمال الحي اليهودي «يونا» في مدينة صفد. وقبل كلّ هؤلاء تبرز شخصية بكر عباس الشقيق القريب إلى الروح، كأنّه عمودها، لتلعب دوراً في غاية الأهمية والأصالة والعذوبة، وهي «ترعى» القلب في انقلابات الزمان وحلّة أحواله.

وفي ظلّ حماس صاحب السيرة للصراحة الكليّة في كتابة السيرة الذاتية حين كان شاباً، واعترافه أخيراً بأنّه لا يستطيع تحمّل مسؤولية تلك الصراحة، تتقدّم صورة «بكر» لتكون الشخصية الأهم التي يعايشها في ظلّ نظرتة «للصراحة» واعترافه الذي يقول لنا الكثير وخاصة في مجال العلاقة الإنسانية بالمرأة. تبدو العلاقة «ببكر» هي الأكثر قدسية. لكنّها وهي تحضر بهذه القوّة، لا تقصي الاطّياف الغائبة للعلاقات الإنسانية الجميلة المحكومة بمسؤولية الصراحة...

أمّا إذا وصلنا إلى المساكن التي تتحرّك فيها أحداث حياة صاحب السيرة، فإنّنا أمام صورة حيّة غنيّة لأكثر من مكان: القرية - عين غزال، حيفا، عكا، الطريق إلى عكا ومنها، صفد، القاهرة وعصر الثقافة الحقيقي فيها، الخرطوم، بيروت، وأخيراً عمّان.

وفي الوقت الذي يصل فيه نصيب أحداث ما قبل عام ١٩٦٠ إلى ٢٢٢ صفحة من هذه السيرة، فإنّ فترة

بيروت وهي الأغنى والممتدة دون انقطاع ٢٣ عاماً لم تنل سوى ٢٤ صفحة. ولعلّ مفهوم «الصراحة» هنا هو الذي أدّى إلى تقليص الحديث عن هذه السنوات، لأنّ الاقتراب من تفاصيلها هو الجزء الأساس من نتيجة مفهوم الصراحة التي توصل إليها صاحب السيرة. فهي فترة حيّة، متواصلة، ساخنة بحضور شخصها، وهي فترة التشكّل الكبرى التي قدّمت لنا إحسان عباس الذي نعرفه.

وإذا كان الوفاء المجروح بحتمية صمته قد فرض ذلك الإقصاء في كتابة تاريخ حقبة بيروت، فإنّ معاناة صاحب السيرة من قلة الوفاء قد ضيّقت حين الكتابة عن حقبة عمان (٨ صفحات من بينها ٤ صفحات لمريم)، بحيث تحول الفصل الأخير إلى وفاء من قبيله لهذه المدينة يلجم الكتابة فيمنعها من أن تفيض بمراراتها. وهكذا يكتفي صاحب السيرة في مقدّمة هذا الفصل بالقول «كدت أن أجعل عنوان هذا الفصل «السنوات العجاف لولا...». لكن «لولا» هذه، وما تلاها من مبرّرات، لم تسمح له أن يطلق هذا الوصف على سنوات عمان، لكنّها لم تنف هذه الصفة عن هذه الحقبة ولم تمنحها صفة أخرى. فما يقوله الصمت لا يقوله الكلام.

ولعلّ الإحجام عن الخوض في كثير من التفاصيل التي عايشها هذا الراعي الكبير، على امتداد سيرته بشكل عام، قد خلّف كثيراً من الأسئلة التي تحمل نصف إجاباتها... فكان في الحذف هنا إضافة. وإن كنّا نتمنّى في حالة كهذه، أن لا نعدّب بالحذف.

يقول إحسان عباس «وإذا كان هناك من عيب في الإقدام على كتابة مثل هذه السيرة فذلك هو أنّها تأخّرت في الزمن، وكان من الحقّ أن أكتبها قبل حلول الشيخوخة وامتلاء النفس بألوان المرارة». ويتحدّث عن الطفل الذي كانه إحسان عباس، وهو يقف فوق مزبلة يراقب العالم: «لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاتته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تقضي بهم إلى مزبلة».

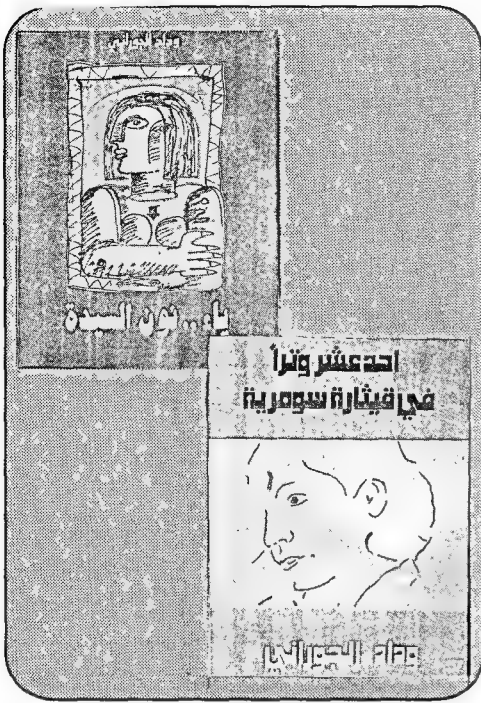
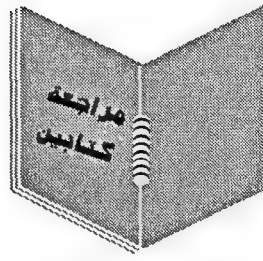
أولست هذه غربة الرجل الكبير في
عالم صغير؟

جزءاً حقيقياً من سيرة هذا الراعي الكبير، لا شيء إلا لأن في البركة معنى العطاء في أجمل صوره من منظورنا الشعبي: العطاء المقرون بالسمو، والارتفاع عما هو أرضي، ولأنّ المبارك يعطي دون أن يأخذ دائماً، لكن ذلك كله لا يدفع الأسي عن القلب.

حياتنا الثقافية العربية ورعايته، وفي حياة أولئك المحظوظين الذين أسعدهم الزمان بمعرفته عن قرب.

عمان

هذيان القرى المتوحشة



تغريبة السيها، في نثرانية النساء

قراءة في مجموعة الشاعرة وداد الجوراني

طراد الكبسي

«يا.. نون السيدة»^(١)

أيقاظ ورعود

«تحسبهم أيقاظاً وهم رُقود»

وتحسبهم رُقوداً وهم أيقاظ..

«قال قائل منهم: كم لبثتم. قالوا لبثنا

يوماً أو بعض يوم...»

ذاك هو عالم الاناسة من الغائبين -

الحضور، والحضور - الغائبين، والأول هو

عالم الأيقاظ، بينما الثاني عالم المتشبهين. وإذا

شئنا ألا نُفصل في عالم الثَّانين، لأنَّ ما بهمنا

هو عالم الأولين، فإنَّ أول ما يلتفت نظرنا كقراء

متلقين هو حيوية الأشياء والتكوينات على

المستوى الاستعاري.. حتى لو جاءت تلك

التكوينات والشبهات نوعاً من المعرفة

الاركيولوجية، معبراً عنها في صور ميتا -

لغوية.

إنَّ الأنساق التي تتخذها القصائد، هنا،

في لغتها، وصورها، واستعاراتها المعرفية

وبناها التكوينية.. تُشعرُ بالانتماء إلى عصر

ميتا - شعري أكثر ممَّا تُشعرُ بالانتماء إلى

عصر يهتم بالتقنيات المُستحدثة.

فالحرَفِيات التي تُكرّسها القصيدة أو

تستعيدُها هي حرفيات القصيدة الرافدانية

القديمة، غالباً، وتتمثل في:

(١) استخدام طريق التعبير بالرؤيا.

(٢) تجسيد الأفكار والرؤى عبر الصور

الحسية والعينانية.

(٣) استخدام نظام تنالي الوحدات

الترابطة.

(٤) تكرار الوحدات ذات الوظائف الفنية

المتنوعة.

(٥) اعتماد العلامات الرمزية

والاستعارية كدلالات لفكرة أو حالة حصلنا

أو يتوقَّع حصولهما: وغالباً ما يكون التاريخ

كوقائع أدبية أو فنية، هو المؤشر على امتثال

الأسلوب الشخصي الذي لا يعزلُ الفكرة عن

الصورة، وتحقيق «مبدأ الاسم» الذي هو

مبدأ الكينونة، أو مبدأ الفعل الذي هو سر

تشكُّل الأشياء. فعندما تقول مثلاً:

«أغررُ شوكة الجوري بقلبي

فتحتلُّ الزهورُ بروعة دمي»

فإنَّ الإشارة واضحة إلى «شقائيق

النعمان»: الزهرة التي نبتت من دم أدونيس

الذي طعنُ بناب الخنزير البري. وعندما

تقول:

«أذُنْتُ بحقي

فعرفت الحق بذبك»

«لو لم تُخرجنِي من ضلعي

ما أذنبْتُ بحقك»

تُستدعى إلى ذهننا، مباشرة، مُناجيات

الحلاج ومخاطبات النَّفْري، مثلما تُستدعى

إلى ذهننا، وبالقوة نفسها، في قصائد عديدة

أخرى، القصص والأساطير العراقية

والعربية القديمة.

على أنَّ الأهم من كلِّ هذا، هو السياق

السري الذي ينتظم معظم القصائد، حيث

يتشكُّل النسبُ البنائي تشكُّلاً حكائياً،

تتعاقب فيه الوحدات وتنتظم في بنية كلية.

نجدُ هذا في جملة قصائد، نذكر منها على

سبيل المثال: «بلقيس في مملكة الشوق» و«يا..

نون السيدة» و«في متاهة التضليل». لكننا

سنركّز على القصائد التي تنتظم في

«سباعيات»: «سباعية القلب، سباعية القمر،

سباعية الحكمة، سباعية الأيام السبعة». فهذه

السباعيات، فضلاً عن استخدامها الرقم ٧ ذا

المغزى الخاص في الذاكرة الاجتماعية، تشير

بالتاكيد إلى نوع من السرد يُعرف

بـ«السلسلة». ومثاله القصص الذي يحكي

قصة الخليفة، وقصص ألف ليلة وليلة،

وقصص ملحمة جلجامش، وقصائد وأغانٍ

طوال كثيرة لدى العديد من شعوب العالم، في

مراحلها البدائية بالذات، أو تلك التي ماتزال

تعيش حياة بدائية أو شبهها.

في السباعيات - السلسلة تتألف كلُّ

سباعية من عدَّة وُحَدَات (حلقات) أو أغاني، كلُّ

وُحدة أو حلقة أو أغنية أو مقطع.. تعالج فكرة،

أو جزءاً، بحيث يكمل كلُّ جزء معنى الجزء

الأخر، أو يضيء جانباً من الموضوع (الثيمة)

الأساس. فثمة في العادة حدث، أو فكرة، أو

رمز، أو شعيرة ذات مغزى باطني خاص،

ترتبط أجزاء العمل ككل.. وغالباً ما يتخذ هذا

النمط من الشعر نظاماً مُعقداً، أو خاصاً في

الأقل، تتساند فيه الأجزاء.

وإذا كنا نجد أنَّ هذا النوع من السرد

السلسلة في آداب الشعوب القديمة يتبنّى فكرة

«الطوطم» أو مجموعة الطوطم... فإنَّ لكلِّ

امرئ - حتى في يومنا هذا - طوطمهُ المُعبر

عنه برموز أو مجازات يحيل الظاهر منها على

الباطن.. أعني: أنَّ صور العالم الطبيعي

وظواهره من شجر وماء ونهر ونجم.. إلخ،

تحيل على معان ذات دلالات. هنا يتخذ السردُ

صيغة الخطاب المُوجَّه إلى مخاطبٍ ضمني عبر

وحدات مختزلة، متتابعة، كلُّ وُحدة منها تُنبئُ

(١) يا.. نون السيدة هي مجموعة الشاعرة الأولى - صدرت عام ١٩٩٣ - وقد كتبنا هذا المدخل في حينها، ونشر جزءاً منه على ظهر الغلاف الأخير، ونُعيد

نشره هنا، مداخل كلاً لربط الصلة بين المجموعتين. (ط.ك.)

سمة واحدة، لتجسد - بمجموعها - الصورة الكلية للشخصية، وتبرز في الوقت نفسه، وحذتها وجماليتها، حيث كل وحدة أو قطعة بُنيت لتشكّل إضافة للتي قبلها، وتُمهد للتي بعدها.

قد يرى البعض أن ليس هناك سرد، بل أشعار غنائية. ونقول: نعم، ولكن هذه الأشعار تُنظم بأساليب السرد. فما تراه يكون السرد غير أن يكون هناك راوٍ ومرويٍّ ومرويٍّ له.. كهذا المقطع من «سباعية الأيام السبعة»:

«تعلّلت إشارات المرور!

.. عن الهمس، الشرفات مُشغلة.

عن الأسفلت، الأقدام مؤجلة.

عن الريح، الأشجار مُعطلة.

فجأة:

.....الخ.»

فالراوي هو الشاعرة، والمروي هو ما صدر عن الشاعرة: المبنى الذي يتشكّل هنا من وحدات مروية متتالية تشكّل سياق البنية السردية، أي الوقائع والأحداث والصور المنظّمة بهيئة السلسلة، في مكان وزمان وخطاب تعبيرية معين. أما المروي له فهو المستقبل الضمني. والدلالة هي توقّف حركة الأشياء لأجل محدّد.

أما القصيدة الأم «ياء، نون السيدة» فهي الأخرى تتألف من ٢٣ وحدة، كل وحدة تأخذ، في ترتيب السواد على البياض (أي من الكلمة المفتاح، إلى نظام الأسهم المتضادة الاتجاه، فالجملّة القفل - إن جازت الاستعارة من الموشح) ... أقول: كل وحدة مبنية على فكرة، أو حالة، يتوجّه فيها الخطاب المذكر إلى المتلقّي المؤنث (المرأة). وميزة هذا الخطاب:

أولاً: أنّه يرقى إلى سمة النشيد القدسي، يتوجّه به الإله المحب إلى محبوبته - الإلهة.

ثانياً: أنّه يتّقدّ بنظام تراتبي محدّد.

ثالثاً: أنّه خطاب إيحائي. أي أن صاحب الخطاب هو دائماً مَنْ يقوم بالفعل: إضاءة «الجنة السيدة»، الرسو في مرفئها، مشاركتها قسّم التفاحة المحرّمة، الدخول في ثورتها، الانبعاث في لوحاتها.. الخ. لكن هذا لا يعني عدم فاعلية الخطاب - المرأة السيدة، فغالباً ما يكون مصيرهما مُشتركا ملتصقاً، وغالباً ما يلم أحدهما شظايا الآخر ليُبعث فيه الحياة من جديد. وبقدر ما يبحث

أحدهما عن حياته في حياة الآخر، يلون أحدهما بموته في موت الآخر، ليفوزا معاً بالحياة.

قد تعيدنا هذه القصيدة في مبناها ورموزها وإشاراتنا إلى تلك الحوارات والمناجيات التي كثيراً ما كانت تقوم بين الراعي دُمُوزي والإلهة إنانا اللذين ارتبطت بهما الكثير من مظاهر الحياة والطبيعة في دورة الفصول، وخاصة في فصلي اختفاء مظاهر الخصب ثم انبعاثها وفق القصة المعروفة.

لكن الشعيرة التي تتجسّد هنا - كما، في قصيدة «تراثيل للماء والحب» التي تُحيل على المغزى نفسه، حيث يُجسّد «إيا..» إله الحكمة والماء العذب، و«شالة» إلهة القمح والسنابل - تنتمي إلى تلك الشعائر المتصلة بالخصب والحياة، ذات القدسيّة الخاصة، والرمزيّة الفنيّة المعقّدة للشعر القصصي الألوهي القديم، حيث يلعب الجنس أو الزواج للقدس دوره الأساس في إخصاب الأرض والأرحام. فبدون هذا الزواج المقدس بين إله الحب وإلهته، أو بين إله الماء وإلهة الزرع، لن يكون هناك قمح ولا خصب ولا زرع.

الرقم (١١)، وإشكالية قصيدة النثر

في هذه المجموعة الثانية للشاعرة وداد الجوراني: أحد عشر وترّاً في قيثارة سومرية^(٢) هناك أكثر من إخراج غير مخرج العادة - على حدّ تعريف ابن رشد للشعر - وفي أكثر من موضع. ونبدأ بالعنوان «أحد عشر وترّاً..» فيحسب علمنا أن أوتار القيثارة السومرية سبعة. وقد حرصت الشاعرة على التمسك بهذا الرقم الطقوسي في ياء، نون السيدة كما لاحظنا، لكنّها هنا تزيده أربعة، من قبيل التكثر، أو من قبيل التناسخ مع الأحد عشر كوكباً التي رآها يوسف ساجدين له والشمس والقمر.

على أيّة حال.. ليس الرقم إلا اختياراً مقروناً، عادةً، بـ«نية» إثارة الدهشة أو التفاضل، أو ربما لتحقيق الانسجام بين العنوان والمثن، أو لأن الرقم كالخريف: استحضار لخاصية الشكل وما يرمز له على رأي ابن عربي. وربما جاء الرقم على المجاز: فهو واحد رُص إلى واحد فصار ١١، وصار بذلك مختصاً بالوحدانية: فهو المنشأ والأصل، وكلّ عدد يليه هو من كثرة الأحاد. ولهذا قيل إن من خاصية العدد ١١ أنّه أوّل عدد أصمّ لأنّه ليس له جزء يُنطق به، ولكن

يُقال واحد من أحد عشر، واثنان منه، وهكذا^(٣).

الإخراج الثاني على غير مخرج العادة، هو القول: إن قصيدة النثر من اللاوضوح تبدأ، في الوقت الذي يؤكد معظم المعنيين بقصيدة النثر أن شروطها هي: الوضوح، والكثافة، والمجانبة.

ولكن لا بأس، فحسب نظرية الجشتالت، تبدو الأشياء غامضة في البداية، ثم تتوضّع كلّما اقتربت منها أو اقتربت منك. وهذا هو شأن الكثير من النظريات والعناوين التي تنطلق من الكليات إلى الجزئيات.

طبعاً الوضوح، واللاوضوح، مسألة نسبية - كما أنّ مسألة ما إذا كانت «قصيدة النثر ليست قصيدة وليست نثر» مسألة أحجية ماتزال قصيدة النثر تعاني من تناقضها.

ويمكن أن نقول مع القائلين: إن الشعر شعر والنثر نثر.. أو نقول مع فيرنلغيتي: إن كلّ الشعر الحديث نثر. ولكننا لن نزيد المسألة إلا تعقيداً، إلا إذا اتخذنا حلاً وسطاً مع القائل: في الشعر قدر من النثر، وفي النثر قدر من الشعر.. أو أن نذهب مع جان كوهين إلى أن الفارق بين الشعر والنثر فارق كمي: في كثرة الانزياحات أو قلّها: فالشعر والشعري مبنيان على المجازات والاستعارات، والشعري (علم الشعر) حسب ياكوبسن لا تختص بالبحث عن الشعر في النظم، بل تبحث عنه في النثر أيضاً.

الحرب: فجوة في الرأس

عندما تكون هناك فجوة في رأس إنسان ما.. نراه يمشي كالكسائر في نومه. ويعتقد البعض أن في رأس كلّ إنسان فجوة، تضيق أو تكبر، ويمكن تمييز ذلك بمعاينة ما إذا كان يمشي على الرصيف أم وسط الشارع المزدهم بالسيارات.

وفي زمن الحروب تكبر الفجوة هذه، وربما امتلأت بالشظايا. عندها يفقد الإنسان ذاكرته بالأشياء، عدا ذاكرة الحروب... أو تصبح هذه هي الذاكرة المهيمنة في أحسن الأحوال، حيث كلّ شيء يرتبط بالحرب: الموت والميلاد، والفرح والحزن، والارتحال والسكن، وتتحرف المفاهيم والمصطلحات عن معانيها الأصلية، وتبطل الهويات والهويات، حتى الضحك يصبح جارحاً. ذاك أن الشظايا التي تملأ الذاكرة تستجيب عادة لحجر المغناطيس الذي هو خارج إرادة الإنسان.

(٢) صدر عام ١٩٩٥ عن دار الشؤون الثقافية - بغداد.

(٣) رسائل إخوان الصفا: ٤٨/١ - ٦٠، دار صادر - ودار بيروت، ١٩٥٧.

وحيث انحرف الحجر، تنحرف الأفكار والرؤى والمشاعر.
وهنا نطرح قضيتين:

القضية الأولى: هل الحب وهم أم إيهام؟
تقول الحكماء: إن الغرض الأقصى من وجود العشق في جيلة النفوس ومحبتها الأجساد واستحسانها لها واشتياقها إلى المعشوقات المفقّنة.. إنما هو تنبيه لها من نوم الغفلة ورقدة الجاهالة، وترقية من الأمور الجسمانية المحسوسة إلى الأمور النفسانية المعقولة، ومن الرتبة الجرمانية إلى المحاسن الروحانية. ذاك أن كل ما يرى على ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، إنما هو أصباغ ونقوش ورسوم صورتها النفس الكلية في الهيولى الأولى.. كيما إذا نظرت إليها النفوس الجزئية، جئت بها، وتشوّقت نحوها، وقصدت لطلبها والتفكر بها.. حتى إذا غابت تلك الأشخاص الجرمانية عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم والصور المعشوقة المحبوبة، مُصوّرة فيها أعين النفوس الجزئية، صورة روحانية صافية باقية معها معشوقاتُها، مُتحدة بها، لا تخاف فراقها ولا قواتها أبداً^(٤).

ولما كنّا - نحن البشر المذورين للغناء بالحرب وسواها - في نوم الغفلة، ونفوسنا عريقة في عمائثها، قصيرة همّتها، فإنك تجدنا لا نعشق إلا «التمائيل المصورة المزينة» لنقص في نفوسنا وجيلة في طباعنا... نبحث حال «المنكسرة قلوبهم» عن المعشوق الأول، وقد ضللتنا السبيل.

تلك صورة الحب - الإيهام. فما هي صورة الحرب؟ وما هي العلاقة بين الحب والحرب؟ وهذه هي **القضية الثانية**.

هناك من يرى أن الحرب ضرورة ومن طبيعة الأشياء... وأوّل حرب وقعت في التاريخ البشري كانت بين ولدي آدم؛ ومهما تعددت التفاسير واختلفت، فالحب عامل رئيس فيها، والحرب حسب أسطورة الخليفة البابلية، كانت عاملاً رئيساً في خلق الكون وفصل السماء عن الأرض.

لقد خلق الإنسان حكيمًا، عاقلًا، مغتربًا، متشيشًا، عاشقًا.. ولكنه خلق أيضًا، ناريًا، محاربًا. فبالحرب يكسب حريته ويكسب خلوده؛ وقتل الحرب أركى من أي ميت أو قتل آخر؛ والآلهة - التي هي في أصلها محاربة - تكرّمه حين تمنحه الحياة الدائمة السرمدية كالآلهة: «ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتًا، بل أحياء عند ربهم يرزقون».

فهل كانت الحرب في خاطر الله من قبل أن يخلق البشر، ثم جعلها أحد نواميس حياتهم؟!

تقول الحكماء، أيضًا: يصطارع الناس حتى يصلوا إلى السلام، إلى تناغم بين الأضداد، وتأسيس محبة. فالحب لا ينشأ إلا من الصراع، والحب قوة لقهر التشيؤ وتأسيس التكامل بين طرفين. وهذا يعني طرد التشيؤ (أي معاملة الناس كأشياء)، ومواصلة قهر الاغتراب باتجاه الانسجام والتكامل واليقظة. ولما كان الشأن في كل هذا يعود إلى اللوغوس Logos فإن المقاتلة الأهم تكون لحماية اللوغوس من الإسفاف أو الانحراف من المسائل الجزئية إلى الصور الظاهرية^(٥).

ميتازمن الحب والحرب

«ميتازمن الحب والحرب» إذن، أنطولوجيا خاصة، بالتكوين وتنظيم الخلق، بعد أن كان في بدء الخليقة، كل شيء يعم في فضاء العماء، وذلك وفق نواميس محدّدة. ولكن - لما كانت الحرب فوضى قيل أن تستقر في «التناغم المختلف» - فقد حصل خلط بين النواميس ME والطائفة ME8 نتيجة للتناظر في الرمز، فكان أن سقطنا في العماء مرة ثانية.

إن خلق الأسطورة جوهر في عمل الشعر. والشاعرة هنا، منذ البداية، تأخذنا في رحلة أسطورية: للنشي على الفرات، مصاحبة النخل والقار، شجرة آدم، طوقس أناهي وتعاليم إيلي... إلخ. ثم تدخل الحرب، فتعيد تركيب الأسطورة المركبة أصلاً من أساطير، بعضها ينتهي إلى الأدب الرافداني القديم، وبعضها إلى الأدب والمعتقد الشعبي، وبعضها من ميراث الحرب.

إن الأساطير هنا تعيد كتابة نفسها.. بمعنى أن النص الجوراني بناءً من فسيفساء أحجار، تمّ تجميعها وإعادة تركيبها من أقدم العصور إلى الحاضر، وما يربط بينها هو الزمان والفضاء المكاني، وقد تمّ استدعاؤهما شاهدين في التاريخ، بقوة المخيلة المشحونة بالتصورات والتجربة المحسوسة للمرثيات. وعلى سبيل التمثيل الأيقوني نأخذ هذا المقطع:

«آدم يتفرج وقد حنيت شجرته. أطلبت على صدرها صدي فوخزنتي. ما الذي أتى بلبليث عند ملتقى الأنهار؟! اللّفة التي في أناملتي تزداد ارتباكاً. والطفلة التي في عيوني تلتفت جهة دجلة والفرات

وتركض باتجاه الشجرة. والافق الزئبقى مزروع بالكائنات.

أناهي تخلق أطنان المبيدات، والمخرج يمنعي من التصوير. بعد أن تعب الحلفاء خرجنا من الشجرة والنقطننا صوراً كثيرة بالأبيض والأسود. هاجمونا لكننا كنّا قد دخلنا في لحائنا فوقعوا في الفخ. ضحك زيوسدرا من كل قلبه حتى ابتهجت الكاميرا بشدقيه. هددنا المخرج أنه سيحكونا إلى دائرة السينما والمسرح:

نحن عند ملتقى الأنهار يا يوسف. يتهدج صوته فيدهنه ببعض القهوة المرة. من داخل الشجرة يسعل الهاتف: أين صرتم؟ أقلقتمونا، احفظوا جيداً «السفينة» كلمة السر فلا تغرقوها.

أنتم في بؤرة القلق، عودوا بسرعة أرجوكم. قلت له... لا تخف يا مديري، الشجرة النساجة تعطينا بالخيط والتمر ولدينا من العتاد ما يكفي لكننا لا نحيد المشاغلة. لولا سطوة المخرج ولولا أنه حدّرنا من عملية إنزال، لالزمناه أن يدخل دار الطراز ويحفظ عن ظهر قلب موشحات العهد السعيد..

فهنا مزج - كما في السينما - بين الأشياء والألوان والأداءات: هناك شجرة آدم المَحْنأة في القُرنة، حيث ملتقى دجلة والفرات. وهنا التاريخ بألّهته ولغاته وصراعاته ورموزه: ليليث، زيوسيدرا، نوح وسفينته... وهناك الأحداث: الطوفان والحرب... إلخ.

وهو ما يجعلنا أمام مشهد تصويري، أو فيلم سينمائي، تقوم العناصر المذكورة بأدائه في مكان معلوم، وزمنٍ يمتد من بدء الخليقة إلى اليوم.

الفوضى والنظام

على أن هناك من يرى أن ما يهدّد العالم، ليس الفوضى وحدها، بل النظام أيضاً. فإذا افترضنا أن الشعر التقليدي نظام، وأن قصيدة النثر فوضى، فكلاهما، إذن، يهدّد حقيقة الشعر.

ولكن، أولاً، ما حقيقة الشعر؟ إنّها، حسب هولدرين، حوار ميتافيزيقي بين الإنسان والآلهة، أو الميتولوجيا والواقع، ولا تُشترط العودة إلى الميتولوجيا القديمة؛ فالواقع كل الواقع، غني بالميتولوجيا. ولعلّ السريالية، على كل ما قيل فيها، أفضل ما مثل ميتولوجيا القرن العشرين على مستوى الشعر والفن والأفكار والفعل الثوري، أو على مستوى الرد

(٤) رسائل إخوان الصفا: ٢/ ٢٨٢ - ٢٨٣.

(٥) ينظر جندل الحب والحرب لهرقلطس - ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبد المنعم مجاهد - دار التنوير / بيروت ١٩٨٢، ص ٨١ - ٨٢.

على العقلانية ولا شعرية القرن أو الشعر المصطنع المتحجر. وتتجسد هذه الميثولوجيا شعرياً في كثير من الأمثلة التي أنجزها الشعراء السرياليون، ليس أقلها تحويل كثير من القصص القصير إلى قصائد نثر، واستخدام اليومى والعادي، بل تتجسد أيضاً في القوة التدميرية لنظام الأشياء واستخراج عالم الرؤيا الفردية الشخصية من القوضى. في قصيدة «نثرانية النساء» والشعر نثر، والنثر شعر» و«بيان النثرانية ١٩٩٥»، و«نثرانية النمل ومحنة الملق» مثلاً، تتجسد محاولة لخلق لغة، أو أسلوبية شعرية لا تستجيب لغاية الشعر بقدر ما تستجيب لحاجة.

صحيح أن «بيان النثرانية» يبدو كما لو كان «مانيفستو» يذكّرنا بالعشرات من بيانات السريالين، لكنه ينطوي على قدر من المرونة يخرج عن طبيعة المانيفستو التي غالباً ما تكون صارمة صادمة لها قوة القوانين (عند صانعها في الأقل).

وبتعبير أوضح، فإنّ تصف النثرانية بأنّها «الجنس المحدث المحدث الذي تنفس حرية الذات قبل أن يتشفع له المجتمع هذه الخيانة» يعني أن الجنس هذا لم يخرج من معطف واحد بعينه، بل إنّ له انبثاقاً ودورة تشبه دورة الفصول في الأزمان والأماكن والأجناس.

«ماذا إذا فعل جلجامش؟

وماذا فعلت انخيدوانا؟

قبل أن ينطلق الجنس السيار،

كانت انخيدوانا تحمل مشعلها البنفسجي بيد

ومعلقاتها النثرانية في اليد الأخرى،

دون أن تعلن أنّها استدلت على جبل البلور

وسجلت براءة النموذج.

عند الباب السابع من العالم السفلي

تجرّدت للموت عشتار عن نوايسها

إلا من ناموس النثرانية،

ابتلعت على حين غرة من شرطة الغالا،

فظلّ في دمها، مداداً كي...

وجّهوا عليها شعاع الموت،

وألقت في عيونهم شعاع النثرانية فانكفأوا.

انتزعت الحياة عشتار

وابتدأت الموجة البنفسجية بالانتقاده.

إنّ «جبل البلور» استعارة مشعة / أو كناية عن المصباح فيه زجاجة، يتخلل عندها الضوء إلى ألوانه الأصلية، وتحلل الأجناس. إنّ النثرانية لون رؤية، واستقلال ذات، ولا شيء يمنع أن تكون جنساً ثالثاً، أو رقماً مستقلاً، لا أن تكون بالضرورة نتيجة تزاوج بين جنسين: شعر ونثر، مثل مخلوق يأخذ من صفات

الأبوين. النثرانية ولادة على السليقة، قديمة ومحدثة، فيها من المعاصرة بقدر ما فيها عود إلى البداية والبراءة. ولكّنها، اليوم، ولادة جاءت في الزمن اللثيم: زمن العقم والجذب / زمن الحرب واللاحق.

افخاخ النص

الحقيقة أنّ نصاً - كالنثرانية - يمكن أن ينصب للقارئ ما يشبه الافخاخ، أعني أنّه يطرح عدّة فرضيات، تفترض عدّة مواضع، لأنّه يثير عدّة استجابات:

أولها: أنّ البنية السردية تغري بمتعة الحكى. فنحن أمام نص يحكي ولا يروي. هناك قاص لا راو. لهذا فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة مباشرة فيها قدر من الحميمية. **ثانيها:** أنّ الفرضية المتاحة للقارئ للتأويل واكتشاف الدلالة هي على قدر متوسع من الحرية. فالنص لا يحاول أن يفرض على القارئ دلالة محددة، بقدر ما يضعه أمام خيارات واستراتيجيات.

ثالثها: أنّ النص يقدم سنناً غير متوقعة، خلافاً لتلك التي ألفها القارئ، أو كان لديه تصور أولي عنها في قصيدة النثر. إنّ هذا النص أشبه بنظام «باروكي» يجمع بين جمالية اللغة والسوسيولوجيا والتاريخ (الميثولوجيا) وخاصيات الخطاب الشعري: أعني العناصر اللسانية والمفوضات البنيوية والتشكلات التصويرية.

رابعها: [أنّ النص يقدم] ما يعرف بـ«الإشارات» وما أدعوه بنظام «السلسلة». والإشارات هي ما يدعوه [كو بـ«التكتم» في النصوص الأدبية، بسبب من أنّ النص الأدبي، أصلاً، هو عالم متخيّل متحقّق من استعادات الذاكرة، لذا فهو ينطوي على ثغرات وإيهامات، يقوم القارئ نفسه بملئها وتأويلها.

أما السلسلة فهي نظام التكرارات والتوازيات، سواء في الصور أو الأحداث أو البنى التركيبية أو التقابلات بين ما هو زمني أو مكاني. وعلى سبيل المثال، فإنّ قصيدة «محفوظة الخلق: حينما في العلّى» تقسم توازياً بين أسطورة الخلق (اينوما ايلش) التي تقول:

«حينما في العلّى لم يكن للسماء اسم

وفي الأرض لم تكن هناك أرض،

وإيسو الأولي الذي منه سيولد الآلهة

والوالدة تيمات التي ستلد جميعاً،

كانا يمزجان مياههما معاً.»

...وبين الحالة الناتجة عن الحرب التي أفرزت وفود الغربان بكثرة لافتة للنظر. والغربان - في القصيدة - ليس المعنى بها الطير بذاته، بقدر ما المعنى هو الرمز.

فالغراب، كما هو معلوم في المعتقد الشعبي، يرمز إلى الموت والظلمة والخراب والفراق.

أما التوازي في الدلالة فهو التالي: في حين تدلّ أسطورة الخلق على الميلاد والحياة، تنصرف أسطورة الغربان إلى الموت والاختباء في قوقعة الذات. وهو ما يؤكّد، أيضاً، غربة واغتراباً أنطولوجياً يهيمنان على المتن الذي يتشظّي أنثروبولوجياً، حيث القمع والاستلاب يُغيوان المرء بالأشياء الجميلة إلا في الماضي: أغنيات كلمات، وأشياء أخرى؛ ويحملاننا على نسيان الفرح، وإخفاء الرغبات، وسد منافذ القلب أمام الحب، ويعودان بنا إلى زمن يفترض أننا غادرناه:

«الله... ما أروع أن أقفز إلى طفولتي

مع العائدين إلى الدنيا

أدخل في صندوق الدنيا

أحاول... أحاول...

أن أتسلّق الكون إلى حبيبي»

لغة، هيّا لغة

قصيدة «على جسر المسبّب...» التي انتزعنا منها المقطع السابق... ومعظم قصائد مجموعة **أحد عشر وقرّاً**... قصائد لغة كما يدعوها هايدغر: قصائد «صدى الصمت» تحاول أن تلمس المحسوس والمرئي ولكن دون أن تقترب من تسميته، تاركة للإشارات والعلامات مهمة الكشف عن الأشياء وتسميتها.

وبمعنى آخر، فهي ميتا - لغة، حوار بين نصوص يتدخل فيه الزمان والمكان والألوان والأحداث والفكر وصور الأشياء في قبليتها أو بعديتها.

وبتعبير آخر، فإنّها أيقونة لفظية تمارس وظيفتها الدلالية من خلال تجميع عناصر مختلفة، لكن لها ارتباطاتها واحتمالاتها المنطقية، أو اللامنتطقية / الفنتازية.

وفي العموم، فإنّ اللغة، في هذه المجموعة، تتدفّق بقوة وسرعة، وكانّ الشاعرة تزدهم بالأفكار والصور وتخشى التوقّف لثلاً يضيع شيء منها، فتندفع قابضة عليها. وهذا ما يؤكّد الإحساس بتقنية تلقائية: فالجمل مثلاً لا تنتهي بنهايات السطور، بل تندفع، ويكون اندفاعها أشبه بظاهرة الجريان الموصوف بها الشعر المرسل أو الشعر المنثور، خاصة في كتابات ويتمن في أوراق العشب. تأمل مثلاً هذه المقاطع عن أسطورة الغربان التي سبق الكلام عنها:

«صدر القناة هو المكان الأثير الذي

تتنفس فيه تلك المخلوقات المهاجرة:

الإحاثيات والجبهات، ومؤونة اللاعودة.

حين استغرقنا في النعاس، نهضت الغربان التي في قنوات صدورنا فأكلتنا جميعاً.

✱

في الحقول التي تُقضي إلى «الفحامة»، تجدد الغربان لونها السنوي.. تذكرنا أن وارتلو تفرع السباح سراديبها الشمعية.. لولا نابليون لطفحت باريس بالخرافات.

✱

على طول «القناة»، معارك طاحنة لكنها ليست حاسمة. المقاتلون يحصدون فراغاً أسود، والغربان تتلون بطحين المزارع. تستبد المقيضة، وتنكمش العروض.. المقاتلون ياكلون الغربان، وينتقمون للماضي من الماضي.. في زي موحد يصفقون رؤوسهم على مذبح الاكيتو ويحضرون لسرح التشابيه.

أو هذا المقطع من قصيدة «على جسر المسيب»:

«ثمة معبد في التقاطع الذي في آخر الدنيا دعاني الكاهن إليه، وإذ بدأ بتلاوة تعويذة المحبة، لم أعد أراه، ورايت المصلوب الذي على النافذة، ليس مسيحاً، وليس سجيناً مطلق السراح. يفتح راحة يده على فمي، ويشد الوتر بين شفتي لحن ما أزال أغنيته حتى نقطة التلاشي. أتذكر أنني أوصلته إلى حيث دخل الرياح الثماني... وقال لي: انتظريني عند هذا الباب وحينما غاب، إذا كل الأبواب متشابهاً.. من يدلني على حبيبي؟»

وكما يلاحظ، قرّبت طبيعة اللغة وظاهرة الجريان بنية القصائد إلى البنيات السردية في المحكي العربي. فهناك الخطاب البلاغي للتأثير، والخطاب المجازي كموث للشعرية، والخطاب الكنائي لمقاربة الشعر من النشر. والخطابات هذه معاً تبتكر عالمها، موافقاً أو مناقضاً العالم القائم/ الواقع.. أو بالأحرى تنتج غرابتها من انقراض العوالم المهدمة، أو التي تمّ تدميرها أو تفكيكها، لا من خلال الواقع فحسب، بل من خلال الصورة المحدثة بواسطة اللغة أيضاً. خذ مثلاً، هذا المقطع من «نثرانية النساء»:

«في العام ١٩٠١، بعد أن أكملت رحلتي الثامنة، عرّجت على أحد المتاحف الشهيرة لأرى نموذجاً لطير الأبايل.

قال العراف: عليكم بببوضه فكلوها. غافلناه، وربيناها في الحديقة، وها هي

تتكاثر وتفسن وتنافسنا في الطعام والشراب وقراءة الأسرار وكتابة المذكرات والأشعار.

بعد قرن من المغامرات، انفضح سر حبيبي فتسلل إلى رصفان قلبي والتمس الرحيل.. فهنا نلمس ما يسميه البعض: ألفة الغرابية. فطير الأبايل وبيوضها، على الرغم من أن أحداً لم يرها، تبدو كما لو كانت مألوفة. والشاعرة تُقيم معادلاً بين هذا «السر» في تربية هذه الطيور في حديقة، وبين «سر» الحب. تقوم الكتابة بكشف هذا المخبوء – السر، فيبطل مفعوله، كما يبطل مفعول السحر باقتضاحه، وتبطل الغرابية بألفتها.

لكن ما لا شك فيه أن اللغة لن تكون بذاتها هي ما يمتع أو يُقرب المخيل من ذهن القارئ، بل ما تحمله هذه اللغة أو تُذكر به، وخاصة ما يتجاوب ورغباتنا، أو يستثير مخاوفنا، ويُربك بشكل ما، استراتيجيات القراءة، ويزعزع القناعات.

الإشارات

فمن المعروف أن النص الشعري، باعتباره لغة أو فنّاً لغوياً، يحمل أنواعاً من الإشارات ثلاثة، حسب ما ينقل ياكوبسن عن جارلس ساندريزيرس، هي: الدلالة index والأيقون icon والرمز symbol، وهذه ترتبط بالنص في عملية زمن متضادة أو متحاورة. ففي الوقت الذي تربط فيه الدلالة الدال بالمدلول بفضل القرب الحقيقي بينهما، يربط الأيقون الاثنين بفضل تشابههما الحقيقي. وأما الرمز فمبني على علاقة افتراضية بين الدال والمدلول: فهو إذن متضاد مع الدلالة والأيقون، وهو مرتبط بالاستقبال ويعطينا إمكانية حَزْر المستقبل^(٦).

أريد أن أشير من هذا إلى أن العلاقة بين الإشارات والميثولوجيا يمكن أن تولّد أفكاراً كما تولّد بنيات وأصواتاً مماثل العديد من الظواهر الشفاهية. فالقصائد، من خلال الحشد الهائل من الاستعارات والكنايات والرموز والإشارات، تجعل الكلمة تُرى كما تُسمع وتُفهم. تأمل مثلاً، هذا المقطع:

«أكابر. في العمر الثاني أستطيع أن أكتشف قمماً نسيها المكتشفون في آخر الأرض. أستطيع أيضاً أن أجمل فرحاً تسلك برج الياس فألهمني. أقلب تراب القلب وتحزن، بصمت، الشظية التي في ذاكرة أناهي. تجرحني ضحكات عبدالله. لا يعرف عبدالله غير أن يضحك ويتأني. تحتج البلابل

وتنقر شفتيه الورديتين.

اسمعه.. وهي تدغغه.. حتى أنت يا عبدالله؟ اسمعه.. وهو يهمن.. حتى أنتم يا عبيد الله؟»

فنحن نجد هنا حشداً من الإشارات المترابطة: إشارات لغوية، أيقونية، كلامية، تاريخية، تراثية.. تتناقد مثل أشعة من خلال مصباح زجاجي (عود إلى جبل البلور) متحللة، لكنها تلتقي في مركز بُوري هو ما نسميه بنية المعنى، أو إبداع المعنى.

وبالتأكيد، فإن المقطع الذي قدمناه لا يُشكل إلا وحدة من وحدات النص. لكنها وحدة متتابعة، بمعنى أنها علامة، أو صورة من الوحدة الكلية للنص. ويمكن أن نُشدّد على عبارة «برج الياس» تعبيراً أيقونياً عن ذروة الإحباط والخيبة لما سبق أن قيل لغوياً:

«منذ ربع قرن وأنا ابتكر قاموساً أنيقاً. أشدّه وأضيف إليه مصطلحاتي. أضفت مفردة زيف لأقول: زيف كل ما اعتقدناه»

والحقيقة أن الوحدة الدالية أو الشيمية للنص تنصرف إلى ما يمكن أن أدعو: محاكاة الجذب وفقدان الأشياء الجميلة من خلال تكرار مترادفات من الانساق تشير بوضوح إلى الجذب والفقد:

«دخل الامتحان حبيبي، ولم يخرج حتى لحظة الكتابة. كممت خسرتي وقلت ذهب. قالت أيهما؟ قلت كلاهما. قالت فأي اللفظين؟ قلت ذهب الذهب.

يهرّبون. أدعشوني. حين أبكي امتك حرّيتي. أقبل بعنف من ودعّتهم. يجذبني الجذب فأرى أصابعي تتساقط، واحد اثنتان.. ثلاثة.. خمسة.. عشرة. أعقد الحبل وأسير على صراط يحترق. قلت: حتى أنت يا عبدالله؟»

لكن النص في الوقت الذي يُقدّم تفاصيلاً لمراثيات واقعية، أو ذات إشارات إيحائية – رمزية، مضادة لطبيعة الأشياء ومبدأ الخلق والتكوين (أساطير الخلق – مبدأ الاسم) فإنه يسعى لأن يبدأ أسطوره: «الأسطورة تبدأ من سطوري التي أنزفها الآن». وهي أسطورة نفّي النفسي لإثبات السمات الدالة على الجذب والفقدان: موت الأطفال في مستشفيات الأطفال لخلوها من الدواء والمعدات اللازمة للعلاج، وموت المصابين بالأمراض المزمنة، والإصابة بفقدان الذاكرة لتشظي الذاكرة، ثم

(٦) أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب – رومان ياكوبسن، ترجمة فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٠ / ص ٩٤ – ٩٥.

هناك المغادرون والشعور بالبحر أو فقدان الشخصية أو الشعور باللامعية إزاء كل المظاهر المحيطة بالمرء:

«منذ ربع قرن وأنا ابتكر قاموساً

انيقاً. أشدُّهُ وأضيف إليه

مصطلحاتي. أضفت مفردة زيف

لاقول زيف كل ما اعتقدناه،

أضفت مصطلح «أولبرايت» لاقول:

أولبرايت ليست من فصيلة النساء

بل ولا حتى من فصيلة العقارب.

أضفت مفردة أساطير لأنفي

أساطير الخلق والتكوين. الأسطورة

تبدأ من سطورتي التي أنزفها الآن.

زهور في مستشفى الطفل تسعل

وتتموت. في بيوت الظل كلنات

دائمة الخضرة تستعجل شبابها

وتتموت. الطبيب يطاطي رأسه

ويربّت على أدراج خالية من للرحمة

مكتوب عليها:

موتوا أنصخوا.»

*

«قلت له، لا أفكر في السفر يا سيدي

وهرعت إلى البيت لأمرق ما علقته على

حائط قلبي. شطبت تاريخ ميلادي

ومسقط رأسي. تخلّيت عن هواياتي

وهواياتي ونسيت اسمي. تحبّر

ضابط الجوازات وقرّر إلقاء القبض

على أوراقي. ناولته صورة العرس

وشهادة حسن السلوك وعقد الزواج.

في ذاكرته شظية من سلاح آخر.

رأيتها خلسة في مصورات إكس

وعلى شاشة الحاسوب.»

شظايا.. شظايا في الذاكرة

عودة إلى العنوان «الشظية في ذاكرة

أناهي» تضعنا أمام شفرتين رئيسيتين، هما:

الشظية، وذاكرة أناهي. وكل واحدة منهما

مؤلّد لإحساءات متضادة: فالشظية مؤلّد

الحرب، والذاكرة مؤلّد ما يشع عن التاريخ

(الماضي). ولكن حين ترتبط الشفرتان معاً،

تظهر الصورة واضحة دلالة على القتل. ولما

كانت أناهي ذات نوااميس، فالقتل هو قتل

النوااميس وقلب الأمور إلى مناقضاتها أو

قلب المفاهيم إلى غير ما وضعت له.

ولما كان في العنوان انحراف، لأن الشظية

لا تكون في ذاكرة الماضي، بل في ذاكرة

الحاضر حيث يخزن الماضي، فإن النص يتحول

إلى متتاليات من الصيغ التي تقدّم الصورة تلو

الصورة كما لو كانت تفرغ من الذاكرة المكبوتة

في حالة من التوتر النفسي حيث المؤلّد المهيمن؛ عبدالله، في ذاكرة أناهي، مغادر، أو ضاحكاً، أو مناعياً أو ملوماً: «حتى أنت يا عبد الله! فهو يؤلّد اشتقاقات ويفرز تداعيات ويعمّم مفهومات، ويتحكّم في أشكال الصيغ والرموز محوّل هذه السلسلة من الصيغ والرموز والاشتقاقات إلى شبكة متداخلة موحدة: منظومة سيميولوجية تتجسّد أيقونياً في زمن الكتابة (منذ ربع قرن إلى الآن) وفي فضاء مكاني محدّد: (الصالحية).

أسرعت إلى الأرض أنظم في

حنجرتي بقايا ضحكة عبد الله.

لماذا لعبة الغريبال يلعبها الوطن مع عاشقيه؟؟

الصالحية.. تعقد الصلح بين العواصم.

الصالحية... تعبّد الدرب بين طريبي والرويشد.

الصالحية... مستودع رائع لتصدير العواطف

المحفوظة بالمخاطر. المسافرون سيكون

المودعون سيكون. أناهي تتشج

والجث يضحك.

الصالحية... تحت في ذاكرة الحصار أولادنا.

نملا بهم الشواغر ونُتبِعهم بأولادهم.

مثل نزهة الشيشان مثلاً، أو كالألعب

في البوسنة والهرسك.

خلاصة

نخلص مما تقدّم أنّ الشاعرة تستخدم

الانساق نفسها في مجموعتيها ككتيبتها: في

ياه... فون السيدة وأحد عشر وقرأ... وهذه

الانساق هي: التعبير بالرؤيا؛ تجسيد

الأفكار والرؤى عبر صور حسية؛ اعتماد

نظام تتابع الوحّدات، وتكرار الوحّدات،

والعلامات الرمزية عن حالة موضوعية أو

فكرة أو عاطفة. ولكنّها في أحد عشر وقرأ...

أشدّ توتراً وميلاً إلى السرد، واقترباً إلى

المحكي، أو من اللغة الأولى:

«الشعر شعر

والنثر نثر

أعقد الخيط بين الموشح والنثرانية

وأبدأ المحاضرة!

أوزان لا تعد ولا تحصى

العامية المقبولة، والعامية المرفوضة.

وطن جديد بحواش طازجة،

وغربة تقصي القلب إلا عن أوجاع الغربة!»،

يقول هنري ميشونك في رهن الشعرية:

«إذا كان الخطاب ممارسة للذات داخل التّاريخ،

فإن القصيدة تعتبر التسجيل الأقصى للذات

(وضعها وتاريخها) داخل اللغة»^(٧). وهذا

يعنى أيضاً كما يقول ميشونك: «أنّ طموح

الشعرية هو أن تصير إناسة تاريخية للغة، لا

يعود فيها المعنى كلّية، ولا وحدة، ولا حقيقة، بل يصير منطقاً لا ميكانيكياً للتناقض والتعدد والتجريب». وفي هذا:

أولاً: إعلاء للذات، ظاهرياً، باعتبارها

تنشد المعرفة، أو تبحث عن الحقيقة من

خلال المطابقة بين المعرفي والواقعي.

ثانياً: إيشار أشكال المحكي، شأن

الشكلانيين الروس، لكن دون أن تتنكر

لشعرية الخطابات الأخرى.

ثالثاً: البحث عن نظام، أو أنظمة رابطة

بين اللغة والاجتماع كبنيات بينها ترابطات

ولها استراتيجيات، تقوم مرّة على الإقصاء

أو التّقي كمكنون رمزي داخل الكلام،

وأخرى على الدليل، ملموساً أو غير

ملموس، فردياً أو عاماً، والقراءة الشاملة

للنص هي ما يوضح لنا «أن الأمر يتعلق

بدرجة تعميم عالية جداً تحي معها آية

عملية فردنة»^(٨).

وباختصار يمكن القول إن اشتغال اللغة

الشعرية لدى الشاعرة يعمل على إنتاج

فضاء نصي تتداخل، أو تتفكّخ داخله،

نصوص متعدّدة: تتزمن وتتبّين من خلال

المزج بين الواقع والتّخيّل، خالقة تشكيلاً

سيميائياً مؤسساً ما يدعوه جان كوهين:

به «الشعر الصوتي - الدلالي» أي الشعر

الذي يعتمد من اللغة، جانبيها: الصوتي

والدلالي^(٩)... ويؤرّ من التوتر والالتباس:

الشرق الطيّب مشروط بالسذاجة

هكذا التاريخ يعيد نفسه

هكذا اللغة تفجّر أبجديتها في أصابعنا

نتخفّف من الخوادم والأساور

ونفرح بما أتانا الربّ به

أصابع تتحرّك في كلّ الجهات

وطن كسرتة الرياح في كلّ الجهات

أحبّ الثوب الذي ارتديه

لولا بضعة زهور

توقظ الشوك في جسدي

حين لا أجد ورقاً

أكتب على تنوّرتي؟!

يقرأني الأصدقاء

وتحسّني الدهشة

عجباً!

لم أسرقهم ما تحت ثيابهم

فلماذا يا ترى،

يلبسون تنوّرتي؟!

ليس شعراً ما أكتب

وليس نثراً

فلماذا يتلبّسوني الوهم فاصدق؟!

بغداد

(٧) ترجمة عبد الرحيم حزل - منشورات «تواصلات» مراكش - المغرب ١٩٩٢ - ص ٣١.

(٨) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٩١ - ص ٧٦.

(٩) بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٦ - ص ١٢.

”لقاء الرواية في مصر“

والسلبية؟ كيف نقيم علائق جدية ومباشرة بالقارئ؟ لم الأدب؟ وما وظيفته في السياق الراهن المطبوع بسيادة الخطابات اللفظية وتفاقم الشعور بالعجز المطلق؟.

ولم تكن فعاليات اللقاء المغربي المصري تحتضن هذه الأسئلة للإجابة الحاسمة عنها، بقدر ما كانت تستفز السؤال في حد ذاته قصد توليد أسئلة فرعية أخرى. ومن خلال تتبعنا لاشغال هذا اللقاء، تبين لنا أن هناك أسئلة جديدة بدأت في اختراق حقل التداول الثقافي العام وحقل الإبداع الأدبي خاصة وتتمثل في أسئلة من نوع: ما وظيفة الأدب الجديدة؟ أية علاقة للأدب بالتخييل السياسي؟ فيما يفكر الأدب؟. كما طرحت أسئلة أخرى بدت تقليدية من كثرة تداول النقاش حولها في حقل الممارسة الثقافية العربية، من مثل سؤال الحداثة والواقعية، ومسألة اللغة التي يكتب بها النص الروائي العربي وما تطرحه من إشكالات على مستوى التلقي خصوصاً إذا كانت تتمثل بقوة الخلفية الثقافية المحلية: الحكايات الشعبية، اللهجة العامية...

خاصية أخرى ميزت هذا اللقاء وتجلت في الجمع بين القراءة العلمية التي أنجزها صلاح فضل وحسين حمودة، والقراءة العاشقة للنص، التي سماها محمد برادة بـ”القراءة المتحيزة“، وهي التي تنسج، من خلال قراءتها، نصاً إبداعياً موازياً للنص الإبداعي المقروء. ويمكن بهذا الصدد الإشارة إلى القراءة العاشقة والجميلة التي قدمها الروائي المصري خيرى شلبي لرواية الكاتب المغربي محمد عز الدين التازي: مغارات. وتظل القراءتان معاً، في نظر ورقة العمل، «تتشركان في تأويل النص المنقود، لأن التأويل يخرج القراءة من دائرة التلقي السلبي ويلحقها بمجال التفاعل الإيجابي مع أسئلة الأدب والثقافة في سيرورتها العامة».

والجمع بين القراءتين أكد، في رأينا، أن مازق النقد الروائي العربي يكمن في واقع انفصالهما. ذلك أن القراءة العاشقة التي تؤسس قراءتها على التذوق الفني الخالص للنص، وعلى التجاوب الانفعالي والوجداني مع مسكوناته وتضاريسه، تبقى انطباعية متحررة من ضوابط النقد المنهجي، وهو ما يؤثر على قيمة أحكامها التي تظل متسببة غير خاضعة لمنطق العلمية والموضوعية... في حين

الزمن استطاعت الرواية المصرية أن تبلور أسئلتها وقيمها الجمالية ضمن محيط ثقافي وسياسي ملتهب وخصب وأكثر جدالاً من المحيط الإبداعي والثقافي والسياسي الذي تبلورت فيه قيم الرواية المغربية وجمالياتها. غير أن هذا التمييز التاريخي بين اللحظتين الإبداعيتين في كل من مصر والمغرب لا يخضع الكتابة كما عبر عن ذلك محمد برادة: «لنطق التطور المطرد نحو الأفضل ولا لمنطق محاكاة الأحق للسابق. إنه مجال مفتوح على كل الاحتمالات، يعلو وينخفض، ومكاسبه لا تأتي نتيجة تخطيط بقدر ما تتولد عن عناد المبدعين ومقاومتهم للواقع القائم ولتجرباته الجوفاء. من هذه الزاوية، فإن الأهم والأعمق عند الكاتب العربي، سواء اعتبر من المركز أو المحيط، هو مواجهة الأسئلة المشتركة المطروحة على المجتمعات العربية وعلى كتابها».

لقد كنّا في المغرب في أمس الحاجة إلى التعرف على التجارب الروائية الجديدة في مصر، بعد أن مللنا من اجترار أسماء بعينها، وكان النيل المعطاء لم ينجب سواها. كما كنّا نؤاقن إلى التفاعل والتخاطب مع اللحظات الإبداعية المنفلتة من جوقه الصخب الإعلامي، عنيت تلك اللحظات التي تؤسس لذاتها صوتاً متميزاً ونبرة مسكونة بالتغيير. وهذا، في رأينا، ما أسس له اللقاء ونجح في تحقيقه.

كما كان المصريون في حاجة، هم كذلك، إلى التعرف على حصيلة الإبداع الروائي المغربي وخصوصياته والوقوف عند أهم قضاياها المتميزة، ولأسبما أن مساراً روئياً مغربياً جديداً بدأ في قيد التشكل وشرع في فرض ذاته ورسم ملامح جديدة في الكتابة الروائية لا شك في ثراها وغناها، عبر استغلالها الواعي لمناطق بكر في متخيل الثقافة الشعبية المغربية والتاريخ والذاكرة والاسطورة والحلم والاستيهام...

ولفهم ملامسات هذا اللقاء المغربي المصري حول الرواية في البلدين، يجدر بنا أن نقف عند ورقة محمد برادة.

أهم الأسئلة التي تواجه المجتمعات العربية وكتابها في المرحلة الراهنة يجعلها برادة في استفساراته التالية: «ما الذي يستطيعه الأدب في مواجهة ثقافة الاستهلاك ووسائلها المغربية بالسهولة

انطلقت أشغال «لقاء الرواية في مصر والمغرب - أسئلة وقراءات» لالتقاط الأسئلة التي تشغل الروائيين في كل من مصر والمغرب، من خلالهم وتشغل من خلالهم كل الروائيين والنقاد العرب. ذلك أن الأسئلة والقضايا والهواجس التي طرحت هي عينها تلك التي تهم الرواية العربية ونقدها عموماً. وهكذا فإن هذا اللقاء هو بمثابة «قمة» روائية عربية صغرى تمهد الطريق، بدون شك، لـ «قمة» روائية عربية شاملة تدرس فيها قضايا الرواية العربية وإشكالاتها في ضوء التبدلات التي تراهن عليها. وقد حضر هذه القمة الروائية الثنائية مجموعة من الروائيين والنقاد المغاربة والمصريين نذكر منهم الروائيين المصريين: ادوار الخراط، وفتحي غانم، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، وخيري شلبي، وهالة بدري، ومنتصر القفاش... والنقاد المصريين: جابر عصفور، وحسين حمودة، وصلاح فضل... وأما الجانب المغربي فقد كان ممثلاً بنقاد من أجيال مختلفة من الكتاب، منهم: محمد برادة، ونجيب العوفي، ومحمد عز الدين التازي، وسعيد يقطين، وشعيب حليفي، وعبد الفتاح الحجري.

وتكمن أهمية هذا اللقاء في محاولته تكسير حاجز الصمت الذي يطول العديد من القضايا التي تمس جوهر الإبداع والإنسان العربيين، كقضايا: الحرية والديمقراطية وحق الاختلاف واحترام الآخر... وهو ما ألع إليه الدكتور جابر عصفور في كلمته في الجلسة الافتتاحية للقاء، حينما أكد على أن: «اللقاء هو لقاء للحوار. لم نأت لنتحدث عن تاريخ الرواية المصرية. وإنما جئنا لنمارس مع إخوة لنا وأقارب حوار الأقران والاكفاء. واللقاء لا يعني أن واحداً منا يمتلك الحقيقة والتجربة المكتملة، وأن الآخر ليس إلا تابعاً، بل جئنا ليستفيد كل طرف من الآخر».

إنه تكسير لاسطورة المركز والمحيط التي فوّتت على ثقافتنا العربية الكثير من فرص التطور والاعتناء. ولكن لا يجب أن يفهم من كلامنا أننا ننتكر للخصوصيات التاريخية للرواية المصرية، والتي بوابتها مكانة ريادية في مرحلة من مراحل تكون النص الروائي العربي، في مقابل حداثة النص الروائي المغربي. فعلى امتداد قرن من

والمغرب - أسئلة وقراءات

معاً. وانطلاقاً من الجدال الدائر بين النزعتين يتطور النص الروائي العربي وينفتح على أسئلة تتجاوز المدرستين، نحو امتلاك رؤية متحررة لمفهوم الكتابة.

ب - سؤال الخلفية الثقافية للقارئ]. وأسئلة من نوع: هل من الضروري استحضار القارئ العربي أثناء لحظة الكتابة؟ هل يضحّي الروائي بجزء من متخيله الاجتماعي المحلي ليحقق نسبة مهمة من المقرئية في الوطن العربي؟ أم يلتجئ إلى أساليب توفيقية تحافظ على الخلفية الثقافية المحلية والقارئ العربي في الآن ذاته؟ هل نحتاج إلى قواميس عربية تضبط دلالات بعض التوظيفات اللغوية ذات المحتويات الثقافية المحلية؟

اعتقد أن مسألة تلقي النص الروائي العربي لا تنحصر في علاقة الكاتب والقارئ المنتمين لمنطقتين عربيتين مختلفتين من حيث العادات والثقافات واللهجات، بل إن الإشكال يظل قائماً حتى داخل البلد الواحد الذي تتعدد فيه الثقافات واللهجات. فما يكتبه، مثلاً، روائي من جنوب المغرب يصعب في البداية تملك علاماته وفك رموزه من طرف قارئ من شمال المغرب. وتظل، في نظري، القراءة المتكررة والمتأنية والصابرة هي السبيل الأوضح إلى استيعاب النص وفهم سياقاته الملتوية.

ج - تتميز الرواية المصرية عن الرواية المغربية باستحضارها لما سمّاه جابر عصفور بـ«الارتحال إلى النقيض»/ الشبيه في منطقة النقط. فقد احتفت العديد من الروايات المصرية بهذه الثيمة؛ ويمكن أن نذكر رواية إبراهيم عبد المجيد البلدة الأخرى مثلاً على ذلك. غير أن السؤال هو: هل تستغل هذه الثيمة في كل الروايات العربية؟ وما هي إمكانية إغنائها لمضامين النص الروائي؟ وإذا كانت لا تحضر، مثلاً، في النص الروائي المغربي، فهل يعني ذلك أن هناك دلالة وراء هذه الغياب؟ أم أن أمر الرحلة إلى الآخر النقيض/ الشبيه في منطقة الخليج لم يحققه الكاتب العربي بعد على مستوى الواقع الحياتي؟

من مراسل مجلة الآداب:

عبد الحق لبيض

والاستمرار بالهيئة والشكل القديمين. ويقول الخراط معقّباً على رأي بهاء طاهر في الواقعية: «لا أتصور أن هناك إمكانية الآن لبلزك جديد أو تشيخوف جديد أو حتى بيكاسو جديد. لقد أدى هؤلاء مهمتهم واستنفدوا، في تصوري، إمكانياتهم ومواضيعهم الثرة والخصبة التي سنظل نغتني بها». غير أن هذا الشراء لا يمكنه، حسب إدوار الخراط، أن يوقفنا عن الفعل ونشددان التغيير والتجديد.

الحداثة، عند الخراط، لا ترتبط بالتاريخ، بل تمتد فيه وتتجاوزه. والحداثة لا تضع في حساباتها جمهور القراء، بل تتجاوز لحظتها. ولذلك فقرأ الأعمال الحداثيّة قلة، ولا يتجاوزون في أحيان عديدة، زملاء هذا الكاتب الحداثي أو ذاك. وأما الواقعية فتعمل إلى الارتباط المطلق بالقارئ، ولذلك تراها تحقق أكبر نسبة من المقرئية، لأنها تقدّم للقارئ واقعه وتحاول أن تفعل فيه من أجل تغييره. ومثل هذه التحديدات للواقعية تثير إدوار الخراط وتدفعه إلى الإعلان عن تصوّره للواقعية والواقع: «أظن أن ما دار اليوم من حديث عن الواقعية باعتبارها رصداً للمظاهر الاجتماعية والسلوك الاجتماعي وللأحداث اليومية والتحليل العقلاني للأمور والأشياء... إنما هو إسقاط لخصوصية الواقعية».

فالواقعية، كما يراها الخراط، تعدو أن تكون تسجيلاً للمظاهر الاجتماعية والأحداث اليومية. إنها ليست كائناتاً واحداً مادام الواقع يحتوي، في نظر الخراط: «على الحلم وعلى محتويات اللاوعي، كما يتضمن الفانتازيا والشعر، ويقوم على تفسير التسلسل الزمني الذي نجده في حياتنا الحميمة والعميقة. فليست المحاكاة القصصية هي الواقعية، بل هي موافقة تقليد من التقاليد له مشروعيتها وله ضرورته التاريخية وله بقاؤه. لكن ليست هي المعيار النهائي للحكم الأخير على مائة العمل الفني الحق».

لكن هل يكفي أن يظهر التفكك والتشظي في جسد النص لنكون أمام مشروع حداثي؟ ماذا يمكن أن نقول بخصوص روايات عديدة حداثيّة لا تحقّق التشظي والتمزق في جسد نصوصها؟

أسئلة عديدة تواجه الحداثة والواقعية

أن القراءة العلمية الموضوعية تظلّ جافّة تفتقد إلى حرارة التدوّق الذكي للنص والتفاعل الحيث معه بفعل الاستحضار المكثف لترسنة المفاهيم والمناهج والجدل النظري والدوران في متاهاته والاستشهاد بأعلامه ومدارسه. ويبقى البحث عن إمكانية الجمع بين القراءتين هو السبيل إلى إيجاد مخرج لمأزق النقد الروائي العربي.

انعقد لقاء الرواية في مصر والمغرب في ظلّ شروط جدل ما يزال يستحكم في تفصيل الوعي بالشكل الروائي باعتباره نشأته وتكوّنه ومرجعياته التاريخية. ولذلك وجد اللقاء نفسه مضطراً لمواجهة هذا الطرح النظري الفضاغ، ومحكوماً، بالتالي، باتخاذ موقف حاسم منه. وفي هذا الصدد تؤكد ورقة العمل على ضرورة تخطي الجدال المتصل باستيراد الشكل الروائي من آداب أخرى. إنّه شكل له جذور وبذور وتحققات في كلّ الثقافات؛ ومن خلال رحلته الطويلة عرف تنوعات وتحولات بفضل الإبداعات المتباينة؛ ومن ثم لا مجال لأن تملك ثقافة ما، وحدها، شكلاً من أشكال التعبير خاصة عندما يتعلق الأمر بجنس الرواية المفتوح على كلّ الأجناس، المتصّل لكل الخطابات. وبترابط مع هذه النقطة، لا داعي للاستمرار في الانشغال بأسئلة مغلوطة عن شروط نظرية عربية للرواية، لأنّ الخصوصية بهذا المعنى ممتعة، ولأنّ الأهم هو ما يودعه المبدعون في رواياتهم من تجارب وفضاءات وشخصيات تشيّد متخيلاً غنياً، حيّواً، مستغراً لخيالة القارئ العربي، محرضاً له على التأمّل والاستكشاف والانتقاد».

أسئلة من وهي اللقاء:

أ - المسألة التي تطرقت إليها ورقة العمل التوجيهية للقاء، والتمثلة في تسجيل تجاوز الرواية العربية للقيود المفروضة عليها عبر المتخيل السياسي، تبلورت بشكل عميق في إطار الجدال الذي اشتدّ بين أنصار الحداثة وأنصار الواقعية.

فقد اعتبر أنصار الحداثة، وفي مقدّمهم إدوار الخراط، أن الحقائق القديمة لا تخضع لقانون الثبات والسكون. إنّ التشبّث بالحقائق القديمة والمستشعدين بثرلثها وخصوبتها يتجاهلون بأنّها قد استنفدت كلّ إمكانياتها في الحياة



الخوف من الإبداع الخوف من الحرية

عمر حفيظ

الدين والمدنّس / الدولة بأشكالها المختلفة.

الذين بمعزل عن الشعر

قال أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني الشافعي، متحدثاً عن صلة الدين بالشعر: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمحي اسم أبي نؤاس من الدواوين ويُحذف ذكره إذا عُدت الطبقات، ولكان أولاهم أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيري وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرساً وبكاء مفحمين. ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر»^(١).

هذا النص هو من القرن الرابع للهجرة، أيام كان ثمة عقل تمييزي قادر على تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية والفصل بينها دون تلكؤ! ولكن ألا يمكن أن نعد هذا النص، على قصره، بياناً تأسيسياً في النقد؟ فالواقع أنه يعكس وعياً حاداً بالتمايز بين مجالين مختلفين في البناء والمقاصد، ويعيننا في هذا السياق أن نتحدث عن النص أو المجال الشعري أساساً.

إن النص الشعري نص إنشائي تخيلي، علاقته بالواقع شفيفة لا تفهم إلا

يجعله دوماً رمزاً للخير والحق والجمال والعدل... أم إلى من يوظفه في حسابات سياسية دنيوية ضيقة فيها الكذب والنفاق والخداع والربح والخسارة؟

إن سلوك هؤلاء المكفرين.. يؤكد أن القمع شرط وجود بالنسبة إليهم. فكلما ضاق الخناق على الديمقراطية والعقلانية والحرية في المجتمعات العربية ظهرت هذه الجماعات معلنة قدرتها على تخليص المجتمع من أزماته ومازقه وتطهيره من رموز الشر والفتنة... ومن هؤلاء الشعراء طبعاً!

وإن الصراع بين الحاكم الآن والساعي إلى الحكم ليس إلا صراعاً على السلطة وامتيازاتها. وبين طرفي الصراع يصطلي الناس بنار السؤال عما يمكن أن تؤول إليه الأمور؟ فالطرفان مسلحان مادياً ومعنوياً، وكلاهما يتربص بالآخر، وقد يغازله بحسب ما تفرضه المصالح، وتشهد بذلك الوقائع اليومية. وأما الأعزل الوحيد الذي لا يملك إلا صوته ليتكلم أو يصرخ في أقصى الحالات فهم نحن: الناس التائبين أبدأ إلى الحرية.

لقد كان الإسلام يمثل عبر التاريخ مصدر المشروعية بالنسبة إلى الحكام والمتمردين على حد سواء^(٢). وهذه هي محنة المجتمعات العربية لا شفاء منها إلا بالفصل الواعي والجريء بين المقدس /

ما الذي يمكن أن يحدث للمسلم الراسخ في الإيمان عندما يقرأ قصيدة «التعويدة» لعبد المنعم رمضان؟^(٣) هل سيتخلى عن إيمانه ويعلن كفره نادماً على ما فاتته؟

ما الذي يمكن أن يحصل عندما يقرأ هذه القصيدة كافر؟ هل سيزداد كفراً وضللاً؟ هل يحتاج الله إلى من يدافع عنه؟

إلى أين سينتهي سلوك التكفير؟ كثيرة هي الأسئلة التي تستبد بالإنسان وهو يقرأ قصيدة «التعويدة» ونص الدعوى المرفوعة ضد صاحبها! هل يهاجر المثقفون والمبدعون ويتركون أوطانهم للعيش في فرنسا أو أمريكا هرباً من سكّن حادة أو رصاصة طائشة.. وقد طولهم هناك أيضاً؟!

لمن ستبقى هذه الأوطان؟ هل سيقم المكفرون على حدودها الجغرافية أسواراً وخنادق تحميها وتحميهم من الآخر؟ وماذا سيفعلون بالأقمار الصناعية والطائرات الأشباح والغواصة الدبابية وحاملات الطائرات؟

يبدو أن المشاكل كلها قد حُلّت في مصر بقدرة قادر، ولم يبق إلا عيد المنعم رمضان وقصيدته «التعويدة»!

إذا كان ذلك كذلك، فاعدموه ولن يحتاج عليكم أحد! إلى من يحتاج الله؟ أحتاج إلى من

(١) الآداب، عدد ٤/٣، ١٩٩٦.

(٢) عبد المجيد الشرفي: «الإسلاميون أعداء التحديث أم ضحاياه؟» مقال ضمن مجلة الوحدة (المجلس القومي للثقافة العربية) العدد ٩٦، السنة الثامنة ١٩٩٢.

(٣) القاضي الجرجاني: الوساطة بين التثبيتي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس - جويلية ١٩٩٢ ص: ٦٦.

الفاحش وفقير الرعية
الذي بلغ حدّ العدم.

أليس من حقنا أن
نقول لهؤلاء: لكم تراثكم

ولنا تراثنا، لنا أن نفكر في الأفاق التي
كان يستشرّفها الجاحظ في رسائله
وحيوانه، والمعري في غفرانه
ولزومياته، والأصفهاني في إغانيه،
والتوحيدي في مقابساته، والصوفية
في أشعارهم والمعتزلة في مجادلاتهم؟.
ولنا أيضاً أن ندافع عن حق الاختلاف
وحرية الإبداع، باعتبارهما من الشروط
التي تساعد الإنسان على استكمال
إنسانيته، وباعتبارهما كذلك أمارتان
على امتلاك الفرد لعقل يفرّق به بين
نفسه وبين الأشياء^(١). والخطر كلّ
الخطر، أن يعيش الفرد بلا عقل، أي أن
يعيش براغماتياً انفعالياً. ومن يكتنّ ذلك
يعجز عن أن يؤسّس حضارة، بل إنّه قد
يهدمها ويلغيها إن وجدها قبله.

أن القيم في المجتمعات نوعان:

● قيم آتية، وقد تمتد إليها قيم
الماضي. والأمثل أن تكون هذه القيم
عقلانية حتى تتنكب عن العشوائية
والضبابية والإطلاقية.. والحدود بين
هذه الصفات الثلاث ضعيفة.

● قيم استشرافية، ولا بدّ لأفراد
المجتمع أن يراعوا في إطار هذه القيم ما
يمكن أن يحدث من تحولات وأن يهيئوا
أنفسهم لتمثلها.

ويبدو أن نصّ «التعويذة» نصّ
استشرافي بامتياز، ولذلك فقد أزعج
المكفرّين وأقلقهم ودفعهم إلى إقامة دعوى
ضدّ مؤلّفه. إنّها دعوى بالتأويل، أي أن
صاحب الدعوى قد رفع أمره إلى المحكمة
بعد أن أوّل. فلا علاقة في الواقع لهذه
الدعوى بتقديم اسم الله أو تأخيرها، وإنّما
هو الغرق في النصّ؛ فكان صاحب
الدعوى غريق لم يبق له إلا أن يصيح، وقد
يتشبّث الغريق بقشة. نقول هذا، ونحن
ندرك أن المشتكي قد فهم النصّ جيّداً
وانتبه إلى أن هذا النصّ الشعري يطرح
قضية من أخطر القضايا في الفكر العربي

لكم تراثكم ولنا تراثنا

الخصوصية: من نحن؟ ما خصوصياتنا
الحضارية؟ ما الذي يحكم علاقة المواطنين،
المختلفين ثقافةً ووعياً، بعضهم البعض
الأخر؟ ما علاقتهم بالدولة؟ كيف تعاملهم
أجهزتها؟ ما الصورة التي نريد أن
نؤسّسها لأنفسنا؟ هل هي صورة العنف
الماديّ والعنوي والحروب الأهلية؟ أم هي
صورة التعايش والتسامح والتواضع على
الحدّ الأدنى وإعداد النفس لمواجهة
الآخطار الحقيقية كالأمية في مستوياتها
المختلفة؟ بم يمكن أن ندخل القرن الحادي
والعشرين؟ بتكفير مثقفينا وتبديع
شعرائنا؟!

لن تنتهي الأسئلة، والثابت أيضاً أنّها
لن تصل إلى هؤلاء الذين يضعون
أصابعهم في آذانهم خوفاً من الحقيقة.
إن نسبة الأمية في البلاد العربية
حتى سنة ١٩٩٢ تبلغ ٤٨٪^(٢)، والأمية
المقصودة هنا هي الجهل بقواعد القراءة
والكتابة، لا الأمية السياسية أو
التكنولوجية. فأيهما أخطر؟ هذه الآفة أم
قصيدة «التعويذة»؟ وهل يؤمن هؤلاء
الأميون كما تؤمن هذه الجماعات؟ وماذا
أعدّ المكفرون لنصف العرب الأميين؟ أم
لعلهم لا يريدون أن يعلموا أحداً لأن
الحقيقة عندهم ثابتة أزلية متعالية عن
التاريخ ولا تخضع للتجربة؟.

إنّهم يريدون أن يعلموا الناس كيف
يطيعون فقط، لأن فكر الطاعة - إن جاز
لنا أن نسمّيه فكراً - لا يجيد إلا أمراً
واحداً: وهو إعادة إنتاج الأمية
ومشتقاتها كالتعصّب والاستبداد
والعنف.

فكان الجماعة لا يريدون لنا إلا أن
نفتح عيناً واحدة على التراث لنرى
الجعد بن درهم يذبح لأنّه أوّل النصّ بما
لم يوافق رأي الخليفة الأموي هشام بن
عبد الملك واليه خالد القسري، ولنرى
كذلك غيلان الدمشقي يعلّب على باب
دمشق لأنّه احتجّ على ثراء بني أمية

في سياق لا يخرج عن
حدود النصّ / اللغة بما
فيها من مجاز متعدد
الوجوه والأشكال. فالنصّ

الشعري لا يحيل على ما هو خارج عنه
إحالة مباشرة فجّة، وإنّما ينشئ لنفسه
صلات بالواقع قوامها التكتيف والإيحاء
والإيماء. فهو عندما يحيل مباشرة يكفّ
عن أن يكون نصّاً شعرياً ليصبح نصّاً ذا
طبيعة أخرى: فقد يكون [عند الإحالة
المباشرة] بياناً سياسياً أو وثيقة اجتماعية
أو تقريراً علمياً، غاية اللغة فيه هي الإفهام،
وفي مثل هذه الحالة يمكننا أن نبث في
عن مواطن الصدق والكذب وأن نحاسب
صاحبه على ذلك.

ولكن، هل كان نصّ «تعويذة» بياناً أو
تقريراً؟!

حاشا أن يكون كذلك، لسبب بسيط
وواضح وهو أن اللغة فيه ذات وظيفة
جمالية إيحائية تتجاوز الوظيفة الإفهامية
للغة في البيانات والتقارير. ولعلّ التمييز
بين وظائف اللغة المختلفة، وبين الوظائف
الجمالية والإفهامية أساساً واختلافهما من
نصّ إلى آخر، هو الذي دعا العرب القدماء
إلى التعامل مع النصوص التي ورثوها
والتي عاصرتهم بوعي نقدي غايته
القصوى هي الكشف عن الجميل والغريب
والعجيب في تلك النصوص. وليس أدلّ
على ما نقول، من نصّ الجرجاني الذي
يدعو فيه دعوة صريحة إلى الفصل بين
الدين والشعر. بل إن نصّاً آخر لأبن رشيق
يجوز فيه صاحبه الكذب في الشعر؛ يقول
صاحب العمدّة: «ومن فضائله - أي الشعر
- أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبّحه
حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب
واغفر له قبحه»^(٤).

لماذا جوّز ابن الرشيق الكذب في
الشعر، وهل كان الرجل عديم أخلاق،
وضيع الذمّة؟

سؤال لا يحتاج إلى جواب إطلاقاً، لأنّ
الخلاف ليس خلافاً أخلاقياً دينياً، وإنّما
المسألة في عمقها سياسية / ثقافية.
والسياسة والثقافة بعدان حضاريان
موصولان بسؤال الوجود ذي

(٤) ابن رشيق: العمدّة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ١٩٨١، ص: ٢٢.

(٥) برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، تقرير التنمية البشرية لعام ١٩٩٤، الجدول الخامس.

(٦) وهذا هو تعريف المعتزلة للعقل. وما أحوجنا اليوم إلى تثبيته في حياتنا قاعدة للتعامل بيننا وقيمة من القيم التي نؤمن بها.

الإسلامي وهي قضية الحُكم، ولكنه لم يعرضها عرضاً مباشراً سخيلاً ضعيفاً وإنما بسطها بطريقة فنية أسسها على خصيصة إبداعية، وهي الخروج عن الثوابت في الكتابة خروجاً بدت مظاهره واضحة: ومنها الجمع بين أنماط في القول متعددة كالسرد والوصف والحوار الباطني، والمجاورة بين معجمات مختلفة كالمعجمات الدينية والمعجم الرومنطقي والسياسي.

لا خلاف في أن المعجم الطاعني في نص «التعويذة» هو المعجم الديني. ولكن هذا المعجم نفسه معجم جامع، تجاوزت فيه الرموز والإحالات على ما هو مسيحي ويهودي وإسلامي، على نحو يبنى بأن الشاعر يعيد صياغة التاريخ والواقع صياغة فنية. وقد أتاحت هذه الصياغة أن يتعالق الشعري والديني والسياسي والحضاري تعالقاً خفياً، يكشف، بعد القراءة المتأنية، عن صلات للنص بالواقع وعن قدرة الشاعر على الصناعة ومحاورة نصوص أخرى كثيرة وتمثلها والاستفادة منها في إنشاء نصه؛ هذا النص الذي نراه يولد من نواة / رحم:

— قالوا: يا مولانا

دلّ على أظفالك

أيهمو يتولّى بعدك؟

— قال لهم: جزّوها
بعد قليل من رشاش الدّم
سيخرج بعض دخان
تتبعه أحجية.

إن هذا الحوار هو بيت القصيد بالمعنى الذي كانت تعنيه العرب قديماً. وقد كان أجدي للمدعي أن يرفع دعوته مستدلاً بهذا المقطع الذي اجترأ فيه الشاعر على ركن يعتبره البعض من أركان الإسلام، وهو الخلافة. فالخلافة تحيل على مرحلة من تاريخ الإسلام، يعتقد الكثيرون أنها أنموذج يمكن أن يحتذى ويعاد إحياؤه.

أما أن يرفع دعوى بحجة أن الشاعر قد أحرّس اسم الله، فهذا كلام لا يقنع، لأن التأخير سواء كان في الموقع أو في الوصف أمر لا قيمة له، وذلك لأسباب كثيرة منها:

— السنا نجد في أسماء الله الحسنى اسم «الآخر»، فهل يعني ذلك الاجترار على الله؟

— هل كان الله هو الآخر / الأخير، حقاً في الموقع في نص القصيدة؟

— ليست صفة الآخر، في الأسماء الحسنى، صفة تنزيه كالحَيِّ والقادر والعالم...؟

يثير هذا النص ودعواه قضايا كثيرة،

تتعلّق بالفهم والتعامل مع النصوص؛ والنص القرآني من ضمنها. ومن هذه القضايا: كيف نفهم نصوصنا: على الحرفية أم على المجاز؟ متى نجوز هذا ولا نجوز ذاك؟ لم نقبل تأويل هذا ولا نقبل تأويل ذاك؟ هل ثمة فهم واحد؟ هل ثمة سلطة تشرّع لهذا الفهم ولا تشرّع لذلك؟ إن المسألة ليست مسألة ذوقية مشروطة بالمزجة والأهواء، وإنما هي مسألة إيديولوجية في عمقها سواء اعترفنا بذلك أم تعامينا عنه. ذلك أن صاحب الدعوى ما كان له أن يرفع شكوه وأن يتهم الشاعر بمعاداة الإسلام والمسلمين لو لم يقف في النص على بُعد إيديولوجي يتعلّق بمسألة الحكم، ولو لم يفهم أن الشاعر يرفض — أو هو يفر على الأقل — من شكل ما من أشكال الحكم.

وإن مسألة الحكم التي اختزلنا فيها النص قد تنازعناها ثنائياً الظهور والاختفاء: فهي ظاهرة في المقطع الذي اعتبرناه نواة / رحماً؛ وهي خفية في بقية المقاطع لأن النص كثيف لتقاطع نصوص كثيرة فيه. وإن هذا التقاطع لا ينقص شيئاً من قيمة النص ولا يهون من شأن الشعرية فيه، لأن الشاعر كيف تلك النصوص الغائية وبُها في نصه في سياقات مختلفة قد يبدو الحديث عنها أحياناً، اعتسافاً

وفي اليوم التالي، نهض باكراً، وخرج إلى مكان مقفر وأخذ يصلي هناك.	انجيل مرقس ٣٥/١	كان الملك يصلي في داخله يسمع همس الملائكة ويطوح نحو الله يديه	«التعويذة»:
فأخذوا يراقبونه ليروا هل يشفي ذلك الرجل في السبت فيتمكنوا من أن يتهموه / فقال للرجل الذي يده يابسة: قُمْ وقف في الوسط / ثم سألهم: هل يحل في السبت فعل الخير أم فعل الشر؟ تخليص نفس أم قتلها؟ فظلوا صامتين.	انجيل مرقس ٣/٢، ٣، ٤	عرفت بأن السبت سيمضي فيه الملك إلى الصحراء ويخطف راعيه من راع كنت أخاف إذا أصبحت السبت ...	«التعويذة»:
«وهل أتاك نبأ الخصم / إذ تسوروا المحراب / إذ دخلوا على داود ففزع منهم، قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض فاحكم بيننا بالحق ولا تشطط واهدنا إلى سواء الصراط».	القرآن، سورة ص، الأبيات ٢٢/٢١	كان الملك يحب الأيام الهاربة ويحلم أن يركبها ذات مساء. • • كيف دخلت إلى بستانتي؟	«التعويذة»:

<p>كان داود عليه السلام قد قسم أيامه أربعة أقسام: يوماً للعبادة ويوماً للقضاء ويوماً للوعظ ويوماً لخاصة نفسه. وفي يوم من أيامه الخاصة التي يخلو فيها إلى نفسه والتي لا يجرؤ أحد على تعكير صفو وحدته، إذ برجلين يتخطيان الأسوار في غفلة من الحراس ويدخلان عليه في محرابه ففرزع منهما لهول المفاجأة^(٧).</p>	<p>مع الانبياء في القرآن الكريم (تفسير وقصص):</p>	
<p>ورث سليمان داود وقال يا أيها الناس علمنا منطق الطير وأوتينا من كل شيء إن هذا لهو الفضل المبين.</p>	<p>سورة النمل، آية: ١٦</p>	<p>«التعويذة» قالوا: يا مولانا دلّ على أطفالك أيهمو يتولى بعدك؟</p>
<p>ثم جعل داود ابنه سليمان وليّ عهده قبل أن يموت، ولما وليّ سليمان أتم عمل أبيه فواصل فتح البلاد^(٨).</p>	<p>مع الانبياء في القرآن (تفسير وقصص):</p>	

<p>- عينيّه - خطوط يديه - بقايا اللحم. يقابل هذا المقطع، مقطع آخر: - لما خرج الملك إلى أخوته - كان يفاخر بنيذ العائلة - ويشرب إبريقين - ويلهو: - رأسي صيغت من ذهب ابريز. إن صورة الملك مختلفة من المقطع الأول إلى المقطع الثاني، وهما متقابلتان ومن تقابلهما تنشأ صورة ثالثة:</p>	<p>لنؤكد أن هذا الجمع قد حوّل النصّ إلى لوحة فنيّة تشكيليّة تجاوزت فيها الألوان والظلال والأضواء، فتشكّلت من الصور الظاهرة صوراً أخرى وليدّة خفيّة تحتاج في فهمها إلى رؤية وتأنّ: - لما انصرف الملك إلى خلوته - كان يفكر في خمر العائلة - ويشرب ابريقين - ويجلس في الكرسي - يرتّب ما لم يهرب منه - أصابعه</p>	<p>ومهما يكن من أمر هذا التقاطع بين النصّوص، ودرجة توفيقنا أو تهافتنا في الإشارة إليه، فالمهمّ بالنسبة إلينا أن الشاعر لم يكن ناقلاً لنصوص، ولم يكن سارداً لرؤيته بوجهيّها - ما يحلم به وما يرفضه - بطريقة تنفّر منه ومن نصّه. وإنما كان فناناً تصرّف في بناء قصيدته وجمع فيها بين الخبر والإنشاء والسرد والحوار وأنواع شتى من المجاز والتشابه. ولئن كنا قد أشرنا قبل قليل إلى هذه الظاهرة، فإننا نعيد الإشارة</p>
---	---	--

<p>الصورة في المقطع الثاني خلوته: الانفراد، الضعف، العجز، ضياع الملك. يفكر: الحيرة، الخوف من الحاضر والمستقبل. يشرب: شراب هزيمة ونسيان. يرتب ما لم يهرب منه: ضياع أشياء كثيرة إيداناً بضياع الملك.</p>	<p>الصورة في المقطع الأول أخوته: الاجتماع، الاتفاق، السيادة، قوّة الملك. يفاخ: الاعتداد، المجد، التكبر، الشرف، الهيبة. يشرب: شراب مفاخرة ومجد يلهو: اللامبالاة، التهوّن من شأن الأشياء والاستخفاف بما حوله.</p>
<p>الصورة الوليدة ملك إلى زوال، وملك وعى أنّه يفقد سطوته / سلطته شيئاً فشيئاً ولم يبق له إلا أن يحلم! الحلم الواقع: الحلم غريب لشدة وطأة الواقع: - في آخره الحلم - ينام الملك - ويسعى النمل إلى ركبته - لما يسقط</p>	

(٧) عفيف عبد الفتاح طيارة: مع الانبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، الطبعة الثامنة عشرة، ١٩٩٣، ص: ٢٧٩.
(٨) م، ن، ص: ٢٧٨.

ما الذي يبقى بعد سقوط الملك؟

إن الأصوات التي انفتحت عليها النص هي التي بقيت، وإذا اعتبرناها رموزاً فإنها لن تكون إلا رموز قداسة على اختلاف الديانات. ومعنى ذلك أن ما بقي هو المقدس في حين تهوى المدنس وسعى النمل إلى ركبتيه. فهل نقول، بعد هذا، إن الشاعر قد «حطّ من قدر الدين وأسقط من كرامته» (الكلام لصاحب الدعوى)؟ إن المدعي لا يريد مناقشة ما يستحق النقاش فعلاً، كمسألة الشعرية وفروعها كالصورة وكيفية تشكيلها وأساليب بنائها وترددها بين الوضوح والغموض في نص «التعويذة». ولذلك فقد لاذ بالإسلام يريد الإيهام بأنه يدافع عنه وعن المسلمين، وهو في الواقع يدافع عن تصوّره هو للإسلام والمسلم والله والحياة أصلاً. ولعل تفصيل القول في المقطع الذي عددناه نواة /رحماً سيكشف لنا عن تصوّر المدعي وطبيعته، وعما يتلجج في صدره ولم يفصح عنه ومال إلى اتهام الشعراء بأنهم يتغزلون «في أنوار أعمدة الكهرباء وفي القوام المشقوق للدواب التي تجر عربات القمامة» (والكلام طبعاً للمدعي). والمقطع النواة /الرحم هو:

— قالوا: يا مولانا

دلّ على أطفالك

أيهمو يتولّى بعدك؟

نريد أن نقف عند كلمتين في هذا المقطع:

١ — «مولا — نا»: الله — البشر

مفرد — جمع: مفرد — جمع

الله يُطاع ولا يُسأل عما يفعل، والبشر يطيعون ويُسألون ولا حقّ لهم في العصيان أو حتى السؤال. إنهم يعيشون بلا كيف^(٩) والولاية في الشرع تنفيذ القول على الغير شاء الغير أم أبى^(١٠)، والولي أو المولى هو من تولت طاعته من غير أن يتخلّلها عصيان^(١١)، والموالي ورثة الرجل وبنو عمّه^(١٢)، والموالة ضد المعادة^(١٣). واضح، إذن: إن أغلب معاني «ولي»، تدور على مفهومي الطاعة والتوارث.

٢ — «أطفالك»: ولم يقل «أبنائك». ولا فرق بين هذه وتلك من حيث البنية النحوية أو الصرفية أو العروضية، لكن الفرق شاسع من حيث الدلالة والتأويل: فالطفل هو الصبي منذ الولادة إلى مرحلة الاحتلام^(١٤). وإننا نزع أن كلمة «ابن» محايدة فهي لا تحتل أي معنى من المعاني التي تتصل بكلمة «طفل» الموحية بالآلئ والضعف وانعدام التجربة وقصر النظر ونقص الاكتمال بنية وإدراكاً ووعياً... وهذه كلّها صفات تتعارض مع شروط الخلافة /الولاية كما حددها ابن خلدون مثلاً، وهي: العلم والعدالة والكفاية وسلامة الحواس والأعضاء^(١٥).

جملة القول إذن، أن ما اعتبرناه بيت القصيد إنما يرشح بالسخرية من السائل والمسؤول في الوقت نفسه. فالفعل «دلّ» يبدو في ظاهره بصيغة الأمر، ولكنّه في سياقه ذاك يخرج عن الأمر والإلزام إلى معنى الرجاء. أي أن السائل لم يرض أن يتولّى شؤونه طفلاً فقط بل إنّه يتودّد لمولاه أن يومئ إلى الوارث. وقد جاء في العقد الفريد «أن معاوية، لما أراد أخذ البيعة ليزيد وارثاً له وولياً للعهد، جمع وفوداً كثيرة وطلب آراءها، فتكلّم يزيد بن

المقفع بما يُقنع على طريقة أصحاب الكراسي وبما يرضيهم: ثم قام يزيد بن المقفع فقال أمير المؤمنين هذا، وأشار إلى معاوية، فإنّ هلك فهذا وأشار إلى يزيد، فمن أبى فهذا، وأشار إلى سيفه، فقال معاوية: اجلس فإنك سيّد الخطباء^(١٦)». ما أشبه اليوم بالبارحة في أذهان البعض وفي الواقع كذلك.

من جعل الحكم وراثياً؟ ومن يريد أن يجعله كذلك؟

العقلانيون، المدافعون عن الحرية والديمقراطية، حتى في معانيها الأولى البسيطة، المؤمنون بحق الآخر في إدارة شؤون المجتمع والتعبير عن الرأي بوضوح والنقد دون أن يتعرّض الإنسان إلى الاضطهاد... أم: الإطلاقيون الكليانيون المتكئون على الإيديولوجيات المغلقة الحالمون بتحويل الناس إلى نسخ منهم؟

نعرف جيداً أننا نحلم، ولعل أحلامنا بالغة حد الغباء إن كنا ننتظر أن تتحقّق لأنّ السيادة اليوم وبالأمر هي للقوة والعنف في أغلب فترات التاريخ. لكن اليس إلغاء الحلم هو إلغاء الشعر؟ إننا نحبّ الشعر وندافع عنه لأننا نحلم. وأن تكون شاعراً معناه أن تكون مختلفاً، وأن تؤمن بحق غيرك في أن يختلف عنك. وما قيمة الشعر إن لم يتأسس على الحلم، وإن لم يكن موصولاً بالحضاريّ يحاور ما مضى منه ويستشرف الآتي ليلغي الطمأنينة والسكينة ويبثّ الحيرة والسؤال وهل يمكنك في ظل النظام العالمي الجديد أن تتنبأ بمن سيحكم غداً؟ عليك أن تحلم فقط!

قفصة (تونس)

(٩) سئل الإمام مالك عن معنى الاستواء في آية ﴿الرحمان على العرش استوى﴾ فقال: «الاستواء معلوم، والكيف مجهول، والإيمان به واجب، والسؤال عنه بدعة».

(١٠) (١١) الجرجاني: التعريفات: دار الكتاب المصري / اللبثاني، ١٩٩١.

(١٢) (١٣) ابن منظور: اللسان.

(١٤) ابن منظور، اللسان.

(١٥) ابن خلدون: المقدمة، دار الجيل، بيروت، د.ت.، ص ٢١٣.

(١٦) ابن عبد ربه: العقد الفريد دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٨، الجزء الثالث، ص ٣٥٨.

لهذا لم تنشروها!

الدكتور سماح ادريس

تحية طيبة وبعد

إن أول عدد تمكنت من الحصول عليه هو العدد ٩ - ١٠ - ١١ من السنة الماضية وقد نال إعجابي وتبين لي مدى تقصيري عندما علمت أن عمر مجلّتكم الرائعة يتجاوز ٤٤ سنة. ولكن في علمكم أن من الأشياء التي نالت إعجابي أيضاً هو ما تطرّق إليه الدكتور نور الدين صمود عندما دافع عن الشعر العمودي وأشار إلى أنكم تهتمون بالشعر الحر دون الالتفات إلى الشعر العربي الأصيل، ثم انتقل من الدفاع عن قضية عامة (هي «الشعر العمودي») إلى قضية خاصة (قصائده هو). وتساءل لماذا لم تُنشر هذه القصائد؟ فأعجبني ردكم الذي وعد الأخ بنشر القصائد لاحقاً. وفعلاً جاء العدد الأول من هذه السنة ١٩٩٦ حاملاً معه قصائد صمود تاركاً للقراء حق إبداء الرأي فيها (...).

تصفحت العدد، فتأكد لي أنها [القصائد] لم ترق إلى ما تطمح إليه [الأدب] وأن تأخير نشرها لم يكن مقصوداً بل لأنها قد لا تنال إعجاب قراء المجلة ورضاهم. وقد اعتمدت، يا أخي نور الدين، في رأيي هذا على ذوقي الخاص وبعض المعلومات اليسيرة التي تأكد لي من خلالها أن الشعر ليس هو الكلام المقفى والموزون فحسب، بل ما أشعر النفس وأطربها أو خلف فيها تأثيراً انفعالياً. بل من النقد من ذهب أبعد من ذلك، وقسم الشعر إلى قسمين: شعر مطرب وهو ما انتشى له السامع وأعجب به، وشعر مرقص وهو ما جعل السامع يصل إلى مرتبة الرقص من فرط الإعجاب به. وقصائدك، أخي نور الدين، لم تُطربني ولم تخلف أي أثر في نفسي، فكأنني أقرأ أشياء تقريرية خالية من العاطفة والانفعال. والسبب في ذلك أنك تحكمت فيها، وهو ما منعها من أن تكون دفقاً تعبيرياً ينبع من اللاوعي، فأنحدرت بالتالي إلى النظم الذي يعتبر مهارة قد تبلغ حد الإتقان لكنه يفتقد الروح وحرارة الانفعال المتدفق (...)

المنتاج عبد العزيز

أغادير - المغرب

رسالة اعتذار إلى صديق لم ألتق به

الصديق الكريم ليث الصندوق -

بغداد:

أتاح لي بريد مجلة الأدب أن أقرأ رسالتكم، التي تحمل عنوانها الحزين: «رأس/لغم يقتل صاحبه». (الأدب، ٩٦، ٤/٣).

ولقد تأملت رسالتكم طويلاً، وكان التأمل المتجدد يفضي بي دائماً إلى شعور حادّ وحيد هو: الشعور بالخل. وبالتأكيد فإنه يمكنني أن اتحدث عن الشعور بـ«مركب الإثم» تارة، وبالشعور بالعجز المكين تارة أخرى، وأن أجد من الأسباب ما يرفع عني الضيق. غير أن هذا كله كان ينتهي بي إلى ما يجب الانتهاء إليه، وهو: الشعور بالخل.

اشعر بالخل، لأن الأمة العربية تترك شعباً عربياً كاملاً نهباً للحصار والمرض والموت اليومي والعناء الثقيل.... وذلك في فترة تهرع فيها كثير من الأنظمة «العربية» إلى مساندة إسرائيل في «حربها المستمرة ضد الإرهاب»... وكأن «شعب الله المختار» هو الشعب الوحيد الجدير بالحياة والاستقرار والسكينة، إن لم يكن هو الشعب الذي يحق له احتلال الأراضي العربية، ومصادرة الحقوق العربية، كي يكون بعيداً عن الأرق والاضطراب ومتعمقاً بما شاء له أن يتمتع به، بما في ذلك ركوب الإرادات العربية.

وأشعر بالخل لأن جموع الأمة العربية والإسلامية مشغولة بما تود أن تنشغل به، ناسية، أو متناسية، شعباً عربياً ومسلماً، شامت الإرادة الأميركية أن تلقي عليه بصفة «الإرهاب»، بدءاً بالعجز الذي ابتلعه الموت بسبب نقصان الدواء، وصولاً إلى الطفل الذي لم يولد بعد.

وقد يبدو الأمر أكثر بؤساً وزارية لحظة الاقتراب من مشاغل معظم المثقفين العرب. ففي الوقت الذي يُترك فيه الشعب العربي في العراق لمصيره الحزين، ينشغل «قادة الفكر في العالم

العربي» بحديث عن الحداثة وما بعد الحداثة وتحولات العالم الجديد وضرورات الواقعية الفكرية والتخلي عن الأيديولوجيات القديمة والإقبال على الحوار الكوني..... إلى غير ذلك من صيغ كبيرة لا تقول إلا بما يامر به زمن الهزيمة، الذي يرى في زمن التحرر العربي الذي مضى سبباً وخطيئة وخديعة.... وكما تعلم أيها الصديق العراقي، القريب والبعيد معاً، فإن المشتوم في هذا كله هو القول العربي الذي لا يريد أن يستسلم أمام مطالب «النظام الدولي الجديد» وعصر السلام الجديد.

لقد كان من المفترض، وفي حده الأدنى، أن تتشكل لجاناً عربية متعددة تطالب برفع الحصار عن العراق، أو تعمل على إرسال القليل القليل من الدواء إليه. وكان من المفترض أيضاً أن يكون المثقفون طليعة هذا العمل والصوت المحرّض عليه. لكن ذلك لم يكن له مكان في زمن الخيبة المنسية تارة والمشتهاة تارة أخرى. فبالإضافة إلى مبادرة مجلة الأدب النبيلة^(١) فقليلة هي الأفعال أو المبادرات التي تذكر أن هناك شعباً عربياً يعيش حياته اليومية وفقاً لمقاييس دولة الظلم المطلق في العالم، وأعني بها: الولايات المتحدة الأميركية.

ومع ذلك، وعلى الرغم من الظلمة الطاغية، فلا يزال بيننا قليل من النوافذ الصغيرة. ومن هذه النوافذ المتبقية تسللت رسالتك الحزينة إليّ.... وهي رسالة ليس عليّ أن اردّ عليها بالتعاطف بل بشيء يتجاوز التعاطف، ولو بقدر، ولكن....

وأخيراً، فإنني أتمنى عليك أن تظل ممسكاً بخيط الضوء الواهن المتبقي، في انتظار يوم يتبدد فيه الغبار ويولد شيء قريب من «التضامن العربي المسؤول».

مع احترامي وتقديري

فيصل دراج

دمشق

(١) المقصود: تخصيص الأدب عدداً كاملاً عن أدباء العراق تحت الحصار في نهاية عام ١٩٩٤ (الأدب)

برجہ الآداب برجہ الآداب برجہ الآداب برجہ الآداب

كل ما أملك !

الدكتور سماح...

يسرني كثيراً أن أراسلكم ومجلتكم الآداب، تلك المجلة التي لها مكانة خاصة عند الأقلام العربية الملتزمة والأصيلة. وبالرغم من عدم ورودها إلى بلدي منذ زمن بعيد، فإنها بدأت في الشهور الماضية تظهر من جديد، لتذكّرنا بأعدادها الرائعة التي كانت لنا يوماً ما مصدراً مهماً في دراستنا وبحوثنا.

الآداب هي عمرٌ بأكمله من التعب والإبداع والقلق والحرب. أشعر أمام هذه المجلة بكبرياء لا تُحَدّ، وإنني أقف بوجل أمام هذا الصرح الأدبي المهم. شكراً لكم على كل شيء. هذا كل ما أملك!

علي عبد النبي الزبيدي
الناصرية - العراق

والأحذية المتهرئة في سوق يجمع كل فئات المرتشين واللصوص، محاولاً راب الصدع الذي أحدثته الحرب في البيت العراقي. صدقتني... أصبت بنكسة حين فقدت كل ما أملكه من ثروتي الأدبية، وظلّ هذا الحدث يؤرقني ويستفزني كلما تذكرت أنني فرطت بكتب غسان كنفاني أو دوستويفسكي أو أنطون تشيخوف وسارتر وحنّا مينة وجبرا... وغيرهم كثير. عشرات المجلدات بعثها من أجل رغبة مغمّس بدموع الضحايا والباثسين.

لماذا أكتب إليك؟ ولماذا أزيد همومك وأوقظ أحزانك؟ إنّ ما يشفع لي بالكتابة هو هذا الإحساس الغريب الذي يربطني باستناذ جيل ورث كل القيم النبيلة وأسهم في خدمة الحركة الحداثيّة فتجمع حول منبره أدباء الحداثة، وشعراء القصيدة الجديدة. وما يشفع لي أيضاً بالكتابة إليك هو هذا الالتزام النابع من ثورية الفكر والقصيدة الأصيلة (...)

خالد الخزرجي
بغداد

حين حاصرني الجوع!

د. سهيل ادريس المحترم
تحياتي... لك ولهيئة الآداب... ولكل لبناني طالته رصاصة غاز يشاغب في هيئة الأمم المتحدة ليصدر قراره الجائر بحرمان لبنان من حق الدفاع عن ترابه. بكيت لما سمعت بانباء الغدوان الصهيوني المغولي على الجنوب وذرفت دموعاً كالأطفال، إذ نقلت شاشات التلفزة في بلادي صوراً مرعبة عن طائرات صهيونية أو أمريكية - على الأصح - تقصف قرى محتشدة بآدميين من لحم ودم. وخجلت من نفسي ومن عربيتي لأنني مغلوب على أمري، أحرث في الأرض كي أوفر لعائلتي أرغفة من طحين أسود تتقيّاه حيوانات الحقل في بلاد الجوع والحرب. أكلتنا الحرب... بعثرتنا الحرب، أقامت في أجسادنا زمناً طويلاً... حاصرني الجوع، فاضطرت لببيع ثيابي أولاً ثم احتال عليّ أحدهم وأقنعني بأن أتخلص من مكتبة تضم نفائس الكتب وأجودها لأدراً غائلة الجوع عن العائلة. وفي المرة الثالثة، اضطرت لببيع الملابس البالية

ملفات «الآداب» القادمة:

- I - التجريب في الرواية العربية - دراسات وفصول قيد الإجاز.
- II - المنقضون العرب والحرية - دراسات وشهادات ونتائج عن الحرية، وممثلاتها في العمل الإبداعي.
- III - النبوية - حدودها وآفاقها وحضورها في النقد العربي.
- IV - المدينة في الرواية العربية.
- V - الترجمة والمناقفة.
- VI - المثقف الأمريكي الأسود: الموقف والمآزق.

يرجى إرسال مساهماتكم

الكلمتان الأخيرتان

عن الإنتخابات في لبنان!

مع صدور هذا العدد، تدخل «الانتخابات» اللبنانية فصولها الأخيرة في الشمال وبيروت والجنوب. ويبدو أن انتخابات جبل لبنان قد أرهست بما ستكون عليه نتائج الفصول الأخيرة: استبعاداً للمعارضة على اختلاف صورها، وفي كل المناطق، وتكريساً لتحالف السلطات وبقايا ميليشيات الحرب الأهلية.

وستحتاج الانتخابات إلى وقفة مفصلة، نأمل أن نخصّص لها صفحات طويلة في العدد القادم من الآداب. ولكن هذا لا يمنع من أن نسرد دلالات ما حدث مؤخراً:

أ - أبرزت الانتخابات أن التسلّط في لبنان لا دين له. فقد «انتصر» تحالف الرأسمال «السني» القادم على جرافات تحمل عنواناً مضللاً (هو «الإنماء والإعمار»)... وقادة المجازر بحق الفلسطينيين والمسلمين والمسيحيين في مختلف مخيمات لبنان ومناطق الجبل، أيّاً تكن هويّة هؤلاء القادة المذهبية والدينية... والأحزاب التي كانت يوماً تُقاتل المشروع الطائفي السلطوي فصارت جزءاً منه ومنظرة لـ «الإصلاح» من الداخل!

ب - تلتقى هذا التحالف بـ «صداقة مزعومة» لسوريا،

فحجب معظم الأصوات المعارضة والشريفة. لكننا نشك بقدرة هذا التحالف على استثمار هذه الصداقة في صدّ أيّ عدوان إسرائيلي وشيك، ولاسيّما بعد استبعاد المقاومة وتهينة ضريبة أخرى للمعارضة في بيروت والجنوب والشمال!

ج - أظهرت النتائج أن طريق «المقاطعة» (التي انتهجها ميشال عون وغيره) غير سليمة، بل هي مضرّة ببعض الرموز المعارضة التي قرّرت المشاركة في الانتخابات. ولكنّ النتائج أظهرت أيضاً أن طريق «المشاركة» بهدف التغيير ساذجة. فالمشاركة، في وجه تحالف السلطات، وفي وجه التزوير، قد تردت سلباً على المعارضة: فإن هي فشلت في الانتخابات وعارضت بعد فشلها رماها الناس بالنفاق، وإن هي نجحت في الانتخابات فإنّها في معظم الحالات فاشلة في تحقيق المطالب الجماهيرية من داخل النظام (على نحو ما بيّنت تجربة المعارضة الداخلية منذ انتخابات ٩٢).

ولهذا فعلى المعارضة، السياسية والثقافية، أن تفكّر بعد انجلاء ضباب الانتخابات، في أسلوب جديد، يتجاوز ثنائية «المشاركة/ المقاطعة»، ليعود إلى الجمهور «الصحيح والقادر» (بلغة تشومسكي) على إحداث التغيير وردع السلطة ورموزها.

س.س.إ.

الطيب صالح

إذا لم تعد الجامعات تستطيع أن تمارس حقّها في اختيار كتب التدريس أو المطالعة، وإذا أصبحت تقبل الخضوع لأحكام الذين لا يملكون حق تقرير المراجع العلمية والثقافية التي يُنصح الطلاب بالعودة إليها، فمعنى ذلك أن مستوى هذه الجامعات قد انحدر انحداراً شنيعاً واستقال من مهماته ومن دوره في الثقافة والتثقيف.

إن في منع كتاب الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال من التدريس في السودان إنذاراً بأنّ جميع الكتب الرائعة التي تشكل طليعة الآثار الرائدة في نهضتنا الإبداعية معرّضة للقمع والمنع. وقد لا يكون هذا مستغرباً في هذه الفترة التي تنحدر فيها الأنظمة العربية، على جميع المستويات، إلى مستوى الانحطاط. على أن ذلك يزيدنا إصراراً، نحن المثقفين المتزمين، على محاربة هذا الانحطاط مهما كُنّا ذلك من تضحيات.

س.إ.